



TEORÍA DE LA IMAGEN

W. J. T. Mitchell

AKAL / Estudios Visuales

AKAL
ESTUDIOS VISUALES 5

D I R E C T O R

José Luis Brea

Diseño interior y cubierta: RAG

Título original: *Picture Theory: Essays on Verbal
and Visual Representation*

© The University Press of Chicago.
Todos los derechos reservados, 1994

Autorizado por The University of Chicago Press,
Chicago, Illinois, USA

© Ediciones Akal, S. A., 2009
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2571-9

Depósito legal: M. 34.642-2009

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

W. J. T. Mitchell

TEORÍA DE LA IMAGEN

Ensayos sobre representación
verbal y visual

Traducción

Yaiza Hernández Velázquez



Para Janice Misurell Mitchell

AGRADECIMIENTOS

Hay tantas conversaciones que se han colado en estas páginas, que resulta difícil dar cuenta de ellas. Sin duda, este libro es (para bien o para mal) producto de la Universidad de Chicago y de una serie de grupos universitarios centrados en las humanidades y las ciencias sociales, en particular, del comité editorial de la revista *Critical Inquiry*, del Committee on Critical Practice y del Laocoon Group, dedicado al debate sobre arte, literatura y teoría (aunque actualmente sus actividades estén suspendidas). Estos ensayos están inextricablemente ligados a varias ocasiones pedagógicas inolvidables (para mí), en las que sus borradores sirvieron al mismo tiempo de lecturas complementarias y de cabezas de turco. En particular, estoy agradecido a mis asistentes de investigación, David Grubbs, John O'Brien y Jessica Burstein; al personal de *Critical Inquiry*, Jay Williams y David Schabes; a los miembros de los seminarios organizados por la Escuela de Crítica y Teoría («Iconología» en la Northwestern University en 1983 e «Imagen y texto» en Dartmouth College en 1990); al Seminario de verano de NEH sobre «Representaciones verbales y visuales» en Chicago en 1989; al Seminario de Teoría Crítica de Tulane University en el verano de 1989; a mis alumnos y colegas en la Beijing Foreign Studies University durante la primavera de 1988; a los fieles interlocutores que asistieron a mis conferencias sobre «Imagen y texto» en la Universidad de Canterbury, Nueva Zelanda, en julio de 1988; a la Universidad de Alberta, que a través de la plaza de profesor Henry J. Kreisel de Literatura y Artes visuales me brindó una oportunidad única para reunir todos estos temas; a los estudiantes de las universidades de Turku, Abo Akademi y Helsinki en Finlandia; y a los investigadores de TEMA Kommunikation, en la Universidad de Linköping, Suecia, que me brindaron una última oportunidad para ponerlos en orden; así como al programa Fairchild para Académicos Distinguidos del Instituto Tecnológico de California, que me proporcionó unos meses muy valiosos para darle los últimos retoques al libro.

Sería imposible nombrar a todas las personas cuyas inteligentes sugerencias han sido ignoradas, distorsionadas sin reparos, o apropiadas en silencio para este libro.

Louis Marin leyó el libro poco antes de su muerte y fue extraordinariamente generoso con sus consejos y sus ánimos. Charles Altieri, Michael Fried y Edward Said me ofrecieron unas lecturas detalladas e incisivas que me evitaron innumerables tropiezos. Miriam Hansen me ayudó a darme cuenta de todo lo que desconozco sobre el cine y la teoría crítica; Lauren Berlant ha tratado de ponerme al día sobre políticas culturales; Arnold Davidson y Nelson Goodman han sido pacientes con mis intentos de filosofar; Rob Nelson me ha encontrado trabajo en un departamento de historia del arte; Hortense Spillers ha sido una colega que me ha inspirado; Robert Morris me ha dado su amistad; y Joel Snyder, como siempre, ha estado ahí. Aunque puede que se sorprendan de ver sus nombres pronunciados en vano aquí (¿habrá sido alguna cosa que dijeron?), de una forma u otra, he aprendido de David Antin, Houston Baker, Susan Bazargan, Linda Beard, Diane Brentari, Bill Brown, Laurie Brown, Bob Byer, Michael Camille, Elizabeth O'Connor Chandler, James Chandler, Ted Cohen, Katherine Elgin, Timothy Erwin, Ellen Esrock, Henry Louis Gates Jr., Joseph Grigely, Bob Kaster, Jean Hagstrum, Charles Harrison, Geoffrey Harpham, Paul Hernadi, James Heffernan, Elizabeth Helsinger, Kathryn Kravnik, Zhou Jueliang, Norman Klein, Jan-Erik Lundström, Françoise Meltzer, Leonard Linsky, Stephen Paul Miller, Margaret Olin, Ronald Paulson, Randy Petilos, Harry Polkinhorn, Catherine Rainwater, Franco Ricci, Julia Robling Griest, Richard Rorty, Larry Rothfield, Jay Schleusener, Joshua Scodel, Linda Scott, Linda Seidel, Bruce Shapiro, Virginia Whately Smith, Victor Sorell, Daniel Soutif, Wendy Steiner, Daniel Tiffany, Alan Thomas, Blaise Tobia, Alan Trachtenberg, Jean Tsien, Auli Viikari, Denis Walker, Martha Ward y Tina Yarborough.

Varios capítulos se basan en artículos de revistas que han aparecido en varias ocasiones, a veces con títulos ligeramente diferentes. «El giro pictorial» apareció por primera vez en *ArtForum* 30, 7 (marzo 1992); «Más allá de la comparación» se basa en un ensayo mucho más corto, «Against Comparison», en *Teaching Literature and the Other Arts*, editado por Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi y Estelle Lauter (Nueva York, MLA Publications, 1990); «El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake» apareció por primera vez en *Romanticism and Contemporary Criticism*, editado por Morris Eaves y Michael Fisher (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1986, copyright de Cornell University y utilizado con permiso del editor); «Ut Pictura Theoria» fue publicado por primera vez en *Critical Inquiry* 15, 2 (invierno 1989, copyright 1989 de The University of Chicago Press, todos los derechos reservados), y después apareció en traducción francesa en *Cahiers du l'art moderne*; una versión ligeramente diferente de «Palabra, imagen y objeto» apareció en el catálogo de la retrospectiva de Robert Morris en el museo Guggenheim (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994); «El ensayo fotográfico» apareció como «La ética de la forma en el ensayo fotográfico» en *AfterImage* 16, 6 (enero 1989); «Ilusión» apareció en *Aesthetic Illusion*, editado por Fred Burwick y Walter Pape (Berlín, De Gruyter, 1991); «Realismo, irrealismo e ideología», en *The Journal of Aesthetic Education* 25, 1 (primavera 1991); «La violencia del arte público», en *Critical Inquiry* 16, 4 (verano 1990; copyright 1990 de The University of Chicago Press, todos los derechos reservados); «De la CNN a JFK» apareció bajo el título de «Culture Wars» en la *London Review of Books*,

24 de abril de 1992, y en una forma expandida en *AfterImage* 19, 10 (mayo 1992). Agradezco a los varios editores y editoriales el permiso para utilizar el material que apareció por primera vez en sus páginas.

Sobre todo, debo dar las gracias a mi mujer, Janice Misurell Mitchell, que ha sido la presencia musical invisible que ha inspirado estas representaciones verbales y visuales durante veinticinco años y a la que este libro está dedicado.

INTRODUCCIÓN

En 1988, el National Endowment for the Humanities publicó un informe titulado *Las Humanidades en América*¹. La sección del informe que hablaba sobre «El académico y la sociedad» recibió una atención considerable, ya que afirmaba que la educación universitaria se había vuelto demasiado especializada y politizada. El informe alegaba que los valores fundamentales de «la tradición occidental» habían sido ignorados o reducidos a un catálogo de «horrores políticos»: «La verdad, la belleza y la excelencia se consideran irrelevantes» en las humanidades académicas de hoy en día, se lamentaba el informe. Se cree que «las cuestiones fundamentales» de la literatura y la cultura «tienen que ver con el género, la raza y la clase» (p. 12). Aunque al informe le fallaba un poco la lógica (ya que afirmaba que los humanistas estaban demasiado «aislados» de la sociedad, al tiempo que los condenaba por estar demasiado implicados con la militancia política), y le fallaba aún más la documentación, no dejaba lugar a dudas de que la cultura occidental corría un gran peligro, amenazada por aquellas instituciones de enseñanza que se suponía debían cultivarla.

Una sección del informe de NEH que recibió mucha menos publicidad se llamaba «Palabra e Imagen». Consistía sobre todo en estadísticas poco controvertidas (aunque alarmantes) sobre la enorme cantidad de horas que los americanos pasan delante de la televisión, apuntando que «nuestra cultura común parece ser cada vez más producto de lo que vemos y no de lo que leemos» (p. 17). Esta información queda matizada por unas estadísticas tranquilizadoras sobre el aumento de ventas de aquellas novelas «clásicas» que habían sido adaptadas para seriales televisivos, de modo que el informe concluye con una nota optimista sobre la capacidad de la televisión para transmitir valores culturales, es decir, literarios. Cuando el informe se vuelve hacia el «futuro» de la imagen (el libro tiene un «destino») insiste en que la imagen «compone un medio

¹ L. V. Cheney, *Humanities in America: A Report for the President, the Congress, and the American People*, Washington, DC, National Endowment for the Humanities, 1988. En adelante los números de página se citarán en el texto.

bien distinto al de la letra impresa, que se comunica de forma diferente y que consiguiera su excelencia de otra manera» (p. 20). Era difícil evitar la conclusión de que si la investigación avanzada en las humanidades suponía un peligro claro e inminente para la cultura occidental, la televisión estaba en posición de salvarla, o incluso de reemplazarla. La sección «Palabra e Imagen» se cierra con unas palabras de E. B. White: «La televisión... debería ser nuestro Liceo, nuestro Chautauqua, nuestro Minsky's y nuestro Camelot» (p. 22).

No es difícil entender por qué los principales burócratas de las humanidades durante la administración Reagan-Bush consideraban peligroso cualquier recuento crítico y revisionista de la historia cultural. «La verdad, la belleza y la excelencia» han sido siempre más del gusto de los *apparatchiks* culturales que los «horrores políticos» que, como se suele decir, más vale dejar atrás. Tampoco sorprende que a estos mismos burócratas les haga tanta ilusión la posibilidad de una cultura de imágenes y espectadores. El sentido común parecería indicar que es fácil manipular a los espectadores con imágenes, que utilizar con astucia las imágenes puede dejarlos impasibles ante los horrores políticos y condicionarlos para que acepten el racismo, el sexismo y unas divisiones de clase cada vez más profundas, como si se tratara de condiciones naturales y necesarias de la existencia.

W. E. B. Du Bois dijo que «el problema del siglo XX es el problema de la línea de color»². A medida que nos adentramos en una época en la que «línea» y «color» (y las identidades que designan) se convierten en elementos poderosamente manipulables dentro de unas tecnologías dominantes de simulación y mediación de masas, encontramos que el problema del siglo veintiuno es el problema de la imagen. Desde luego, no soy yo el primero en sugerir que vivimos en una era dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, los estereotipos, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las fantasías. Las ansiedades respecto al poder de la cultura visual no sólo afectan a los intelectuales críticos. Todo el mundo sabe que la televisión es mala y que su maldad tiene que ver con la pasividad y la fijación del espectador. Pero también es verdad que la gente siempre ha sabido, por lo menos desde que Moisés denunció al Becerro de Oro, que las imágenes son peligrosas y que pueden cautivar al que las mira y robarle el alma. Las lamentaciones iconoclastas que piensan que el problema radica en las «imágenes» no son la solución, como tampoco resulta útil actualizar la iconoclastia para sustentar nociones de «pureza» estética o crítica ideológica³. Lo que necesitamos es una crítica de la cultura visual que permanezca alerta ante el poder de las imágenes para bien y para mal, capaz de discriminar entre la variedad y especificidad histórica de sus usos. Este libro contribuye a ese esfuerzo, partiendo de una constelación de iniciativas interdisciplinarias relacionadas en la crítica y teoría literarias, la crítica filosófica de la representación y algunas nuevas direcciones en el estudio de las artes visuales, el cine y los medios de masas.

El problema específico en el que se centra este estudio es aquello que el informe del NEH llama el problema de la «Palabra y la Imagen». Está escrito con la convic-

² W. E. B. Du Bois, *The Soul of Black Folk* [1903], Nueva York, Bantam Books, 1989. p. xxxi.

³ Véase mi ensayo «The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology and Fetishism» en *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, y la discusión de Panofsky y Althusser en el capítulo uno, donde se ofrece una crítica de la incorporación de la retórica iconoclasta a la crítica de la ideología.

ción de que las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política. Mantiene que problemas como «el género, la raza y la clase», la producción de «horrores políticos» y la producción de «verdad, belleza y excelencia» convergen en ciertas cuestiones relativas a la representación. Las contradicciones básicas de la política cultural y de la «palabra y la imagen» son mutuamente sintomáticas de unos cambios en la cultura y la representación que se han sentido profundamente: por una lado, ansiedades respecto a la centralidad y homogeneidad de nociones como las de «civilización occidental» y «cultura americana»; y, por otro lado, acerca del sentimiento de que estos modos cambiantes de representación y comunicación están alterando la estructura misma de la experiencia humana. La cultura, ya se trate de la investigación avanzada que se lleva a cabo en los seminarios universitarios, de las ideologías diversas que propaga el currículo de las «artes liberales», o de la diseminación de imágenes, textos y sonidos a un público masivo, es inseparable de cuestiones de representación. La política, especialmente en una sociedad que aspira a unos valores democráticos, también está profundamente conectada con problemas de representación y mediación y no sólo con los vínculos formales entre los «representantes» y sus constituciones, sino también con la producción de poder político mediante los medios de comunicación.

«Palabra e imagen» es el nombre de una distinción ordinaria entre tipos de representación, una forma fácil de dividir, cartografiar y organizar campos de representación. También es el nombre de una especie de tropo cultural básico, lleno de connotaciones que van más allá de sus diferencias meramente formales o estructurales. Por ejemplo, la diferencia entre una cultura de lectura y otra de espectadores no es sólo una cuestión formal (aunque, desde luego, también lo sea); incide en las formas de sociabilidad y subjetividad, en los tipos de individuos e instituciones formados por la cultura. Esto no es sólo una cuestión de dividir el terreno de la «palabra y la imagen», como hace el informe del NEH, entre «la televisión» y «el libro». Los libros han incorporado imágenes en sus páginas desde tiempos inmemoriales, y la televisión, lejos de ser un medio meramente «visual» o «imaginístico», se puede describir mejor como un medio en el que las imágenes, los sonidos y las palabras «fluyen» los unos en los otros⁴. Esto no quiere decir que no haya diferencias entre los medios, o entre las palabras y las imágenes: sólo que esas diferencias son mucho más complejas de lo que puede parecer a primera vista, apareciendo *dentro* de los medios tanto como *entre* ellos, y pudiendo cambiar a lo largo del tiempo, a medida que cambian los modos de representación y las culturas.

«Palabra e imagen» es una etiqueta engañosamente simple, no sólo para dos tipos de representación, sino para unos valores culturales profundamente contestados. Por ejemplo, en el informe del NEH, su diferencia se asocia con las diferencias entre la cultura de masas y la de élite, entre las humanidades profesionales y académicas y las humanidades «públicas», con la diferencia entre un pasado cultural dominado por el libro y un futuro cultural en el que la imagen amenaza con imponerse.

⁴ Véase R. Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Londres, Fontana, 1974, p. 92.

El informe del NEH sugiere parte de la situación contemporánea en la que se escribió este libro. Sin embargo, se trata de un libro que trata de poner la relación entre «palabra e imagen» y la política cultural en una perspectiva más amplia que la de las ansiedades contemporáneas acerca de la televisión y el alfabetismo. Básicamente, se trata de una secuela y de un volumen que acompaña a otro libro, *Iconology*, que publiqué en 1986. En *Iconology*, me preguntaba cómo son las imágenes, en qué se diferencian de las palabras y por qué es importante siquiera plantearse estas preguntas. *Teoría de la imagen* plantea estas mismas preguntas respecto los objetos representacionales concretos en los que aparecen las imágenes⁵. Se pregunta qué es una imagen y encuentra que no se puede responder a esta pregunta sin una reflexión extensa sobre los textos, sobre todo sobre la forma en que los textos actúan como imágenes o «incorporan» la práctica pictórica y viceversa. Este texto se puede considerar como un acompañamiento práctico de *Iconology*, una especie de «iconología aplicada». Investiga la interacción entre las representaciones visuales y verbales en toda una serie de medios, sobre todo en la literatura y las artes visuales. Una afirmación polémica de *Teoría de la imagen* es que esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo.

Sin embargo, el objetivo principal del libro no es sólo describir estas interacciones, sino relacionarlas con cuestiones referentes al poder, valor e interés humano. La afirmación de Foucault de que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita»⁶ me parece cierta no sólo porque los «signos» o los «medios» de la expresión

⁵ En el habla común [inglesa], «picture» e «imagen» [*image*] se suelen utilizar de forma intercambiable para designar representaciones visuales en superficies de dos dimensiones, y en ocasiones yo también las utilizaré así. Sin embargo, por lo general creo que es útil jugar con las distinciones entre los dos términos: la diferencia entre un objeto o conjunto construido y concreto (el marco, el soporte, los materiales, los pigmentos, la factura) y la apariencia virtual y fenoménica que proporciona al espectador; la diferencia entre un acto de representación deliberado («to picture o depict») y un acto menos voluntario, o incluso pasivo o automático («dar imagen o imaginar»); la diferencia entre un tipo específico de representación visual (la imagen «pictorial») y el campo completo de la iconicidad (las imágenes verbales, acústicas o mentales). Véase «*What is an Image?*», el capítulo uno de *Iconology*, donde se habla más a fondo sobre estas diferencias.

* [N. de la T.]: Tal como explica el autor en la nota 5, lo que en español se traduce con el término único «imagen» responde a dos términos ingleses, «picture» e «image», con connotaciones diferentes. Así pues, si la primera consiste en «un objeto o conjunto construido y concreto (el marco, el soporte, los materiales, los pigmentos, la factura)», la segunda alude a «la apariencia virtual y fenomenal que proporciona al espectador». El título original del libro, «*Picture Theory*», alude a la primacía de la primera de estas voces, que integra el aspecto material de la imagen. Por otro lado, funciona como un juego de palabras, ya que «*Picture Theory*» puede traducirse como «Teoría de la imagen» y como «Da imagen a la teoría». No he sido capaz de encontrar una solución satisfactoria para mantener la diferencia entre estos dos términos a lo largo de la traducción al castellano. En las ocasiones en que me ha parecido imprescindible hacerlo, he recurrido a neologismos, como el término «pictorial» (para diferenciarlo del castellano «pictórico»); en otras ocasiones «image» y «picture» se han traducido indistintamente como «imagen», recurriendo a notas aclaratorias cuando el sentido del texto se veía alterado por esta opción.

⁶ M. Foucault, *Les Mots et les choses* [1966], traducido como *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York, Random House, 1973, p. 9 [ed. cast.: *Las palabras y las cosas*, trad. de E. Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI, 1997].

verbal y visual sean inconmensurables formalmente, sino porque este cisma en la representación está profundamente asociado con divisiones ideológicas. Las «diferencias» entre imágenes y lenguaje no son cuestiones meramente formales: en la práctica están relacionadas con cosas como la diferencia entre el yo (que habla) y el otro (que es visto); entre el decir y el mostrar; entre los testimonios de «oídas» y los de «testigos oculares»; entre las palabras (escuchadas, citadas, inscritas) y los objetos o acciones (vistos, figurados, descritos); entre los canales sensoriales, las tradiciones de representación y los modos de experiencia. Podemos adoptar la terminología de Michel de Certeau y llamar al intento de describir estas experiencias una «heterología de la representación»⁷.

Este libro tiene todos los vicios de las secuelas y los suplementos. Se trata de una colección, de un informe del progreso de un proyecto incompleto, del registro de numerosos intentos de «imaginar la teoría», sin producir una «teoría de las imágenes». Es producto de muchas conversaciones y momentos, algunas lecturas fugitivas y una obsesión por tres preguntas básicas sobre las imágenes: ¿Qué son? ¿Cuál es su relación con el lenguaje? ¿Qué importancia tienen estas preguntas? Es decir, ¿por qué importa lo que sean las imágenes y cuál es su relación con el lenguaje?

A cualquiera que sea escéptico acerca de la necesidad de una teoría de la imagen y de dar imagen a la teoría, simplemente les pido que reflexionen sobre el lugar común de que vivimos en una cultura de la imagen, en una sociedad del espectáculo, en un mundo de semejanzas y simulacros. Estamos rodeados de imágenes; poseemos una abundancia de teorías sobre ellas, pero no parecen hacernos ningún bien. Saber qué están haciendo las imágenes, entenderlas, no parece darnos ningún poder sobre ellas. No me hago ilusiones de que este libro, ni cualquier otro, vaya a cambiar la situación. Quizá su principal tarea sea la de la desilusión, el abrir un espacio crítico negativo que revele cuán poco entendemos sobre las imágenes y de qué poco servirá un mero «entendimiento» de ellas. Las imágenes, como las historias y las tecnologías, son creaciones nuestras y, sin embargo, se suele pensar que están «fuera de nuestro control», o por lo menos fuera del control de «alguien» (las cuestiones de agencia y de poder son cruciales para el funcionamiento de las imágenes). Es por esto por lo que un libro que comienza preguntándose cómo imaginar la teoría, acaba reflexionando sobre la relación entre las imágenes y el poder: los poderes del realismo y la ilusión, de la publicidad de masas y de la propaganda. Entre medias, trata de especificar la relación entre las imágenes y el discurso, entendida, entre otras cosas, como una relación de poder.

La función educativa de este libro es doble. En primer lugar, por el lado práctico, trata de sugerir algunas cuestiones, problemas y métodos para un currículo que subraye la importancia de la cultura y el alfabetismo visual en su relación con el lenguaje y la literatura. Los desarrollos más recientes en la historia del arte, la teoría del cine y lo que podríamos llamar los «estudios culturales» hacen que la idea de un alfabetismo puramente verbal parezca cada vez más problemática. Una respuesta burocrática a este problema sería insistir en que los estudiantes cursaran una «doble licenciatura»

⁷ M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, trad. de B. Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

en disciplinas textuales y visuales. La separación clara de las «facultades» (corporales y académicas) en base a una división sensorial y semiótica se está volviendo obsoleta y está siendo reemplazada por una idea de la educación humanística o liberal que se concentra sobre todo en todo el campo de las representaciones y la actividad representacional. Utilizo «representación» como el término maestro de este campo no porque crea en ningún concepto general, homogéneo o abstracto de representación, sino porque posee una larga tradición en la crítica de la cultura que activa toda una serie de asociaciones entre nociones políticas, semióticas / estéticas e incluso económicas que tienen que ver con el «estar en lugar de o actuar por». Como todas las palabras clave, tiene sus limitaciones, pero también la virtud de que simultáneamente relaciona las disciplinas visuales y verbales dentro del campo de sus diferencias y las conecta con cuestiones de conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas).

Por el lado teórico, al contrario, se trata de un libro implacablemente negativo. Mi objetivo no ha sido el de producir una «teoría de la imagen» (mucho menos una teoría de las imágenes), sino el de *dar imagen a la teoría* como una actividad práctica en la formación de representaciones. No he querido decidir la cuestión de qué son las imágenes, cómo se relacionan con las palabras y por qué esta relación es importante. Lo que más me ha interesado es demostrar cómo las respuestas recibidas a estas preguntas funcionan en la práctica y por qué establecer unas respuestas definitivas de tipo sistemático puede ser imposible. Puede que se trate de la introducción a una disciplina (el estudio general de las representaciones) que no existe y que nunca existirá. Si su solo logro es un ejercicio de-disciplinario que haga que la segregación de las disciplinas sea más difícil, con eso será suficiente.

El libro ha sido consecuencia de numerosos seminarios con nombres como «Imagen y texto», «Representación verbal y visual» o simplemente «Teoría de la imagen». Por tanto, se trata de una base pedagógica, de un libro que sirve para promover los experimentos en el aula. Para aquellos profesores a los que le interese la manera de enfrentarse a la confluencia de la cultura visual y la verbal en el aula, el capítulo sobre los estudios comparativos en la literatura y las artes visuales («Más allá de la comparación») plantea algunas sugerencias metodológicas, tanto positivas como negativas. Los que estén interesados sobre todo en la parte literaria y textual de la teoría de la imagen, en los lugares de las imágenes, el espacio, la éfrasis, la descripción, los esquemas y las figuras del texto, deberían dirigirse a la sección sobre «Imágenes textuales». Asimismo, los historiadores del arte y estudiosos del campo visual encontrarán que la sección titulada «Textos pictoriales» afronta de forma más directa sus intereses. Finalmente, a los que les interese lo que las representaciones *hacen*, las secciones finales sobre las imágenes, el poder y la esfera pública son las más recomendadas.

Dado que este libro se concibe como un complemento práctico para el estudio comparativo de las representaciones verbales y visuales, he tratado de hacer que los ensayos sean tan asequibles como resulte posible, reduciendo el lenguaje técnico a lo mínimo. Alguna repetición en los argumentos parece inevitable y no sirve de nada negar que se trata de una colección de ensayos en un estado de desarrollo muy irregular, que reflejan una serie de ocasiones muy diferentes.

También soy consciente de que este libro no alcanza tan lejos como apunta. He tratado de plantear lo que llamo el «problema imagen / texto» en diversos campos que atraviesan medios y modos de representación, desde la Antigüedad a nuestros días. En gran medida, he tenido que apoyarme en el trabajo de otros, he tenido que especular cuando la certeza parecía imposible, y que conformarme con plantear aquellas preguntas cuyas respuestas escapan a mi competencia. Por tanto, se trata de un libro que probablemente ofenderá a muchos especialistas: a los historiadores del arte porque no cree que la historia de la pintura occidental como una de las bellas artes sea la única clave para entender los cuadros; a los historiadores del cine porque va a parecer que muchos de los problemas del libro ya se habían resuelto desde los estudios sobre cine; a los filósofos porque tiende a leer los libros de filosofía en busca de ilustraciones; a los estudiosos de la literatura porque interpreta de forma excesivamente literal su deseo de una presencia sensual y corpórea en la representación literaria; a los críticos «críticos» o radicales porque resulta demasiado ahistórico y formalista; a los formalistas porque se interesa demasiado por la historia y la ideología. Lo que espero es que algunos especialistas tomen las preguntas sin respuestas como provocadoras, y no como meras provocaciones, y que consideren las especulaciones como algo que llama a una mayor experimentación y refinamiento. En lo que respecta al lector menos especializado, lo que espero es que un libro que consigue conectar a William Blake, Wittgenstein y Spike Lee no les resulte del todo carente de interés.

I. Teoría de la imagen

Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes, aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas. Lo que tenemos es toda una serie de disciplinas: la semiótica, las investigaciones filosóficas sobre el arte y la representación, los estudios de cine y medios de masas, los estudios comparativos en las artes, que convergen en el problema de la representación pictórica y la cultura visual.

Quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría y, de forma más específica, en una cierta imagen de la teoría. La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal. Pero supongamos que invirtiéramos las relaciones de poder entre el «discurso» y el «campo» y tratáramos de *dar imagen* (*picture*) a la teoría. El siguiente trío de ensayos es un intento de hacerlo desde tres ángulos diferentes. El giro pictorial se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo. Mira a las imágenes «en» la teoría y a la propia teoría como una forma de dar imagen (*picturing*). Por otro lado, las «metaimágenes» (*metapictures*) miran a las imágenes «en tanto que» teoría, como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual; se preguntan qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas. «Más allá de la comparación» examina la relación entre las imágenes y el discurso y trata de reemplazar una teoría, fundamentalmente binaria, sobre esa relación, con una imagen dialéctica, la figura de la «imagentexto».

EL GIRO PICTORIAL

Todos los impulsos de los medios de comunicación
 alimentaban el circuito de mis sueños.
 Imagina unos ecos. Imagina una imagen compuesta
 a imagen y semejanza de las imágenes.
 Era así de complejo.
 Don DELILLO, *Americana*, 1971

Richard Rorty ha descrito la historia de la filosofía como una serie de «giros» en la que «un nuevo conjunto de problemas aparece y los antiguos comienzan a desaparecer»:

La idea de que a la filosofía antigua y medieval le preocupaban las *cosas*, a la filosofía desde el siglo diecisiete hasta el siglo diecinueve le preocupaban las *ideas* y a la escena filosófica ilustrada contemporánea le preocupan las *palabras*, resulta bastante plausible.

La última etapa en la historia de la filosofía de Rorty es lo que él llama «el giro lingüístico», un proceso con complejas repercusiones en otras disciplinas de las ciencias humanas. La lingüística, la semiótica, la retórica y varios modelos de «textualidad» se han convertido en la *lingua franca* de la reflexión crítica sobre el arte, los media y demás formas culturales. La sociedad es un texto. La naturaleza y sus representaciones científicas son «discursos». Hasta el subconsciente está estructurado como un lenguaje¹.

La relación entre estos cambios en el discurso intelectual y académico y, aún más, lo que éstos tienen que ver con la vida cotidiana y el lenguaje común, no resulta para nada evidente. Pero sí parece quedar claro que aquello sobre lo que los filósofos hablan está

¹ Véase R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 263 [ed. cast.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. de J. Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1989] y la anterior colección de ensayos editada por Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

experimentando otro cambio y que, de nuevo, éste está acarreado una transformación en otras disciplinas de las ciencias humanas y en la esfera de la cultura pública que se relaciona de forma compleja con él. Me gustaría llamar a este giro «el giro pictorial». En la filosofía angloamericana podemos encontrar versiones de este giro desde mucho antes, en la semiótica de Charles Peirce y posteriormente en los «lenguajes del arte» de Nelson Goodman. Ambos volúmenes se dedican a explorar las convenciones y códigos que subyacen a los sistemas simbólicos no lingüísticos y, lo que es más importante, ninguno de los dos parte de la premisa de que el lenguaje es paradigmático para el significado². En Europa lo podríamos identificar con la investigación fenomenológica sobre la imaginación y la experiencia visual; o con la «gramatología» de Derrida, que descentra el modelo «fonocéntrico» del lenguaje llamando la atención sobre las huellas visibles y materiales del lenguaje; o con la exploración sobre la modernidad, la cultura de masas y los media visuales de la Escuela de Frankfurt; o con la insistencia de Michel Foucault en trazar una historia y teoría del poder / saber que desvelara la ruptura entre lo discursivo y lo «visible», lo que se puede ver y lo que se puede decir, como el cisma fundamental en los regímenes escópicos de la modernidad³. Sobre todo, situaría la ejecución filosófica del giro pictorial en el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, especialmente en la aparente paradoja de una carrera filosófica que comenzó con una «teoría pictórica» del significado y acabó con la aparición de una especie de iconoclastia, una crítica de la imagen que le llevó a renunciar a su anterior pictoricismo y a decir: «Una figura nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje y éste parece repetírnosla inexorablemente»⁴. La determinación de Rorty por «expulsar la metáfora visual, y en particular la metáfora del espejo, fuera de nuestro lenguaje por completo»⁵ resuena con la iconofobia de Wittgenstein y la ansiedad general de la filosofía lingüística acerca de la representación visual. Me gustaría sugerir que esta ansiedad, esta necesidad de defender «nuestra habla» contra «lo visual», es un síntoma claro de que está teniendo lugar un giro pictorial⁶.

Por supuesto, no pretendo decir que todos estos encuentros con la representación visual se puedan reducir a una sola tesis, ni que todas las ansiedades acerca de «lo vi-

² Otra línea de desarrollo importante sería el intento de S. Cavell en *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980, de abordar el cine americano y la pintura moderna desde el marco filosófico del romanticismo angloamericano.

³ Aquí me hago eco del análisis del método de Foucault que se ofrece en G. Deleuze, *Foucault*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988 [ed. cast.: *Foucault*, trad. de J. Vázquez, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007]. Véase, sobre todo, el capítulo «Strata of Historical Formations: The Visible and the Articulate (Knowledge)», pp. 47-69. Sobre la idea de «régimen escópico», véase M. Jay, «Scopic Regimes of Modernity», en H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-27, y J.-F. Lyotard, *Discourse / Figure*, Paris, Klincksieck, 1971 [ed. cast.: *Discurso, figura*, trad. de J. Elías, Barcelona, Gustavo Gili, 1979].

⁴ L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trad. de G. E. M. Ascombe, Nueva York, Macmillan, 1953, I, p. 115 [ed. cast.: *Investigaciones filosóficas*, trad. de A. García Suárez y U. Moulines, Barcelona, Crítica, 2004]. Sobre este problema, en mayor profundidad, véase mi ensayo «Wittgenstein's Imagery and What It Tells Us», *New Literary History* 19, 2 (invierno 1988), pp. 361-370.

⁵ Rorty, *Mirror of Nature*, cit., p. 371.

⁶ Charles Altieri sugiere que esta «ansiedad» tiene que ver con el descubrimiento por parte de Wittgenstein de que «la filosofía analítica en sí se basaba en una noción radicalmente pictórica de la autoevidencia y la representabilidad». Correspondencia con el autor, octubre, 1992.

sual» sean iguales. Lo que pretende Rorty es sacar a la filosofía de su obsesión por la epistemología y, en particular, de su obsesión con el modelo de la imagen como una figura de transparencia y realismo representacional. Para él, el «espejo» es la tentación del cientificismo y el positivismo. Por el contrario, para la Escuela de Frankfurt, el régimen de lo visual está asociado a los medios de masas y a la amenaza a la cultura que supone el fascismo⁷. Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures*) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual. La imagen ha adquirido un carácter que se sitúa a mitad de camino entre lo que Thomas Kuhn llamó un «paradigma» y una «anomalía», apareciendo como un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como un modelo o figura de otras cosas (incluyendo la figuración misma) y como un problema por resolver, quizá incluso como el objeto de su propia «ciencia», lo que Erwin Panofsky llamó «iconología». La manera más fácil de explicar todo esto es decir que, en lo que se suele llamar la era del «espectáculo» (Debord), de la «vigilancia» (Foucault) y de la fabricación extendida de imágenes, aún no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de, ellas.

El estudio de las artes visuales no se ha quedado al margen de estos procesos, pero tampoco se ha situado en la vanguardia. En particular, la historia del arte angloamericana apenas ha comenzado a tomar conciencia de las consecuencias del giro lingüístico. Mientras que en Francia figuras como Louis Marin y Hubert Damisch avanzaban una historia del arte estructuralista, la historia del arte angloamericana seguía concentrándose en problemas sociológicos (sobre todo en el estudio de los patronos) y en evitar la teoría como a una plaga⁸. Hizo falta el trabajo de un estudioso literario rebelde como Norman Bryson para traer las últimas noticias de Francia y despertar a la historia del arte de su estupor dogmático⁹.

⁷ Irónicamente, lo más parecido a una síntesis del pensamiento de Rorty y el de la Escuela de Frankfurt sobre el régimen de lo visual se encuentra en el ensayo de M. Heidegger «Die Zeit des Weltbildes», traducido como «The Age of the World Picture» por W. Lovitt, en Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1977, pp. 115-154 [ed. cast.: *Caminos de bosque*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Madrid, Alianza Editorial, 2008].

⁸ Damisch ya apuntó hace casi veinte años que después de «el gran periodo de Riegl, Dvorak, Wölfflin y otros», la historia del arte «ha demostrado ser totalmente incapaz de renovar sus métodos y, sobre todo, de tomar en cuenta las posibles contribuciones de las líneas de investigación más avanzadas». Esta primera «línea» de investigación a la que se refiere Damisch es la lingüística. Véase «Semiotics and Linguistics», en T. Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign*, Holanda, Peter de Ridder, 1975, p. 29.

⁹ En este sentido, Bryson ha hecho por la historia del arte angloamericana algo parecido a lo que Jonathan Culler hizo por la crítica literaria angloamericana diez años antes. Sin embargo, debería subrayar que así es como veo la forma *institucional* de los últimos acontecimientos en la historia del arte americana dentro de la academia. Una descripción más amplia tendría que dar cuenta de la obra de autores que han roto moldes, como Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Rosalind Krauss, Ronald Paulson y Leo Steinberg (así como de su ambigua recepción académica). También tendría que mencionar la influyente obra de T. J. Clark y Michael Fried, que de

Ahora que la historia del arte está despierta, o por lo menos ha despertado al giro lingüístico, ¿qué es lo que hará? Las alternativas son predecibles y las revistas académicas ya están llenas de ellas, se descubre que las artes visuales son «sistemas de signos», formados por «convenciones», que los cuadros, las fotografías, los objetos escultóricos y los monumentos arquitectónicos están llenos de «textualidad» y «discurso»¹⁰. Sin embargo, la propia resistencia de las artes visuales al giro lingüístico, sugiere una alternativa más interesante. Si es cierto que las ciencias humanas están experimentando un giro pictorial, la historia del arte podría descubrir que su marginalidad se ha transformado en una posición de centralidad intelectual, en forma de un desafío para dar cuenta de su principal objeto teórico —las representaciones visuales—, el cual podría ser utilizado por otras disciplinas en las ciencias humanas. Ocuparse de las obras maestras de la pintura occidental, claramente, no será suficiente. Será necesario llevar a cabo una crítica amplia e interdisciplinar, que tome en cuenta otros esfuerzos paralelos, como la larga lucha de los estudiosos cinematográficos por obtener una mediación adecuada entre los modelos lingüísticos e imagísticos para el cine, y por situar el medio cinematográfico en el contexto de la cultura visual.

Si nos preguntamos por qué este giro pictorial parece estar sucediendo ahora, en lo que a menudo se tilda de era «posmoderna», en la segunda mitad del siglo veinte, nos encontramos con una paradoja. Por un lado, parece ser obvio que la era del vídeo y la tecnología cibernética, la era de la reproducción electrónica, ha producido nuevas formas de simulación e ilusionismo visual con un poder sin precedentes. Por otro lado, la ansiedad respecto a la imagen, el miedo a que el «poder de las imágenes» pueda destruir finalmente incluso a sus creadores y manipuladores, es tan antiguo como la producción de imágenes misma¹¹. La idolatría, la iconoclastia, la iconofilia y el fetichismo no son fenómenos exclusivamente «posmodernos». Lo que diferencia a nuestro momento es precisamente esta paradoja. La fantasía de un giro pictorial, de una cultura

formas muy diferentes han sometido los lenguajes teóricos de la historia del arte a la presión más intensa que han sufrido desde los sesenta y principios de los setenta. Véanse mis observaciones sobre el debate entre Clark y Fried en el capítulo 7.

¹⁰ Un recuento fiable de estos desarrollos aparece en M. Bal y N. Bryson, «Semiotics and Art History», *Art Bulletin* 73, 2 (junio 1991), pp. 174-208. Bal y Bryson argumentan que la semiótica va más allá del giro lingüístico, para llegar a una «teoría transdisciplinar» que «evitará el prejuicio de privilegiar el lenguaje» cuando hable de la cultura visual: «En lugar de un giro lingüístico, proponemos un giro semiótico para la historia del arte» (p. 175). Como se verá en lo que sigue (y en el capítulo 3, «Más allá de la comparación»), me mantengo escéptico respecto a las posibilidades de la transdisciplinariedad y respecto a las de evitar un «prejuicio» o alcanzar la neutralidad en los metalenguajes de la representación. Aunque siento mucho respeto por los logros de la semiótica y la utilizo muy a menudo, estoy convencido de que los mejores términos para describir las representaciones, ya sean artísticas o no, se encuentran en la vernácula inmanente de las propias prácticas representativas. Por supuesto, en ocasiones el lenguaje de la semiótica se cruza con esta vernácula (pensemos, por ejemplo, en la idea de «icono»). Estos cruces ponen de manifiesto aún más que los metalenguajes técnicos de la semiótica no ofrecen un vocabulario científico, transdisciplinar e imparcial, sino una serie de nuevas figuras o imágenes teóricas que en sí mismas deben ser interpretadas.

¹¹ Sobre las versiones tradicionales de estas ansiedades, véase mi *Iconology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, donde se estudian en más profundidad. Véase también D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

totalmente dominada por imágenes, se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global. La «aldea global» de Marshall McLuhan es actualmente un hecho y no precisamente uno del que podamos derivar ningún consuelo. La CNN nos ha demostrado que una población supuestamente despierta y educada (por ejemplo, el electorado americano) puede ser testigo de la destrucción masiva de una nación árabe como si contemplara poco más que un melodrama televisivo espectacular, que incluso contiene una simple narrativa del triunfo del bien sobre el mal, y que se borra rápidamente de la memoria pública. Aún más notable que la capacidad de los media de permitir que una «nación más amable y delicada» aceptara la destrucción de personas inocentes sin culpa o remordimientos, fue su capacidad de utilizar el espectáculo de esa destrucción para exorcizar y borrar toda la culpa y la memoria de una guerra espectacular *previa*. Tal como George Bush declaró acertadamente: «El espectro de Vietnam ha sido enterrado para siempre en la arena del desierto de la península Árabe». O quizá sea mejor la forma en que lo apuntó Dan Rather, yuxtaponiendo imágenes de archivo de un helicóptero despegando desde la embajada americana en Saigón, con imágenes en directo de un helicóptero aterrizando en la embajada americana en Kuwait City: «Por supuesto», dijo Rather, «una imagen no lo dice todo...»¹².

Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mimesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la «presencia» pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figurabilidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el «alfabetismo visual», basándose sólo en un modelo textual¹³. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible.

El renovado interés actual por la obra de Panofsky es un claro síntoma del giro pictorial. El rango magistral de Panofsky, su capacidad para moverse con autoridad desde el arte antiguo al moderno, de tomar prestadas ideas provocativas y reveladoras de la filosofía, la óptica, la teología, la psicología y la filología, lo convierten en un modelo y punto de partida inevitable para dar cuenta de lo que ahora llamamos «cultura visual». Resulta aún más significativo que la obra de Panofsky no está sólo sujeta a una

¹² Sobre este tema, véase el capítulo 13, «De la CNN a JFK».

¹³ Esta versión negativa del giro pictorial ya estaba latente en el descubrimiento de que la semiótica construida sobre el modelo del signo lingüístico podría ser incapaz de lidiar con el icono, el signo de la semejanza, precisamente porque (como apunta Damisch) «el icono no es necesariamente un signo» (Sebeok, *op. cit.*, p. 35).

reverencia inerte, sino que se convierte en el centro de acaloradas discusiones en la historia del arte. ¿Se trata realmente del «Saussure de la historia del arte», como Giulio Argan dijo una vez? ¿O es meramente un «pintoresco episodio del modernismo temprano» en el «lúgubre laberinto» de la historia del arte alemana y neokantiana, como sugirió Donald Preziosi? ¿Ha conseguido la iconología de Panofsky ser algo más que una «criptografía para aprender de memoria» que refuerza la insularidad de una de las disciplinas más retrógradas de las humanidades? ¿O, como sugieren sus entusiastas editores de Zone Books, fue él quien se anticipó a Foucault produciendo una «arqueología» de la representación occidental que superaba con creces el alcance habitual de los estudios de historia del arte»¹⁴?

Todas estas afirmaciones contienen algo de verdad. Sin duda, todo tipo de rutinas disciplinares de lo más aburridas se han apropiado de Panofsky; sin duda, el contexto intelectual de su pensamiento podría entenderse mejor de lo que se entiende; sin duda, su iconología hubiera sido mejor si se hubiera familiarizado con la semiología de Mukarovsky; y, sin duda, será mucho más del gusto contemporáneo después de que Preziosi consiga «pasarle por el filtro de Nietzsche»¹⁵. A pesar de todo, la potencia que aún conserva su ensayo clásico de 1924 «La perspectiva como forma simbólica» (que ahora está disponible en inglés con una nueva traducción clara y elegante y una magistral introducción de Christopher Wood) es extraordinaria. Este ensayo sigue siendo un paradigma central de cualquier intento ambicioso de elaborar una crítica general de la representación pictórica. La gran historia sintética del espacio, la percepción visual y la construcción pictórica de Panofsky aún no ha sido igualada, ni en su alcance, ni en el matiz de sus detalles. De nuevo, se nos recuerda que no se trata simplemente de una historia de la invención de la perspectiva en el Renacimiento, sino que da un recuento del espacio pictorial que va desde la Antigüedad hasta el presente, el cual incluye a Euclides y Vitruvio en un extremo, y a El Lissitzky y Ernst Mach al otro. Panofsky consigue elaborar una historia multidimensional del pensamiento religioso, científico y filosófico occidental, centrándose exclusivamente en la figura del cuadro entendido como el símbolo concreto de un complejo campo cultural de lo que Foucault podría haber llamado lo «visible y articulable». Además, esta historia se apoyaba en lo que, en tiempos de Panofsky, era la explicación psicofisiológica más avanzada de la experiencia visual. Panofsky argumentaba que la perspectiva renacentista no se correspondía con la «experiencia visual real» tal como se entendía científicamente a principios del siglo veinte, pero tampoco con la forma de entenderla intuitivamente en el siglo dieciséis o en la Antigüedad. Panofsky describe

¹⁴ Según la cubierta de la edición de Zone Books de *Perspective as Symbolic Form*, S. Kwinter (ed.), trad. de C. S. Wood, Cambridge MA, Zone Books, 1991; de aquí en adelante citaré las referencias a este volumen señalando su página. Véase Argan en *The Languages of Images*, W. J. T. Mitchell (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1980, y D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 112. La arremetida de Preziosi en este libro contra el libro de M. A. Holly *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984, fue la salva con la que se inauguró la actual controversia respecto a Panofsky.

¹⁵ Véase Preziosi, *op. cit.*, p. 121.

la perspectiva como «una abstracción sistemática de la estructura del... espacio psicofisiológico» (p. 3) y sugiere un vínculo entre «las ideas psicológicas más modernas» sobre la percepción visual y los experimentos pictoriales de Mondrian y Malevich.

Lo que queda por resolver en el ensayo sobre la perspectiva de Panofsky, así como en su método iconológico en general, es la cuestión del espectador. Panofsky se mantiene ambiguo sobre exactamente qué es lo que constituye el sujeto de su historia¹⁶. Su argumento evita continuamente los preceptos y las prácticas de la representación pictórica, apelando a transformaciones en las «impresiones visuales subjetivas» (p. 33) y dejando caer frases sobre la «percepción» de una «época» —como si el periodo histórico fuera algo que pudiera percibirse visualmente o como si en sí mismo éste pudiera describirse como un sujeto que percibe (p. 6)—. En ocasiones, Panofsky habla como si la percepción visual tuviera una historia que se pudiera leer directamente a partir de las convenciones pictóricas que la expresan en «formas simbólicas». Otras veces, trata la visualidad como un mecanismo natural y fisiológico que se sitúa al margen de la historia, un mecanismo que la óptica antigua entendió intuitivamente y que la psicofisiología moderna está en camino de entender científicamente. El lenguaje filosófico de Panofsky, al hablar de «sujeto» y «objeto» (en lugar de, por ejemplo, «individuo» y «mundo», o «yo» y «otro»), sólo sirve para aumentar la confusión, al replicar las figuras ópticas de la perspectiva como los términos fundamentales de la epistemología¹⁷. Paradigmáticamente, el «sujeto» es un *espectador*, el «objeto» de una imagen visual. La visión, el espacio, las imágenes del mundo y las imágenes del arte se juntan para formar un gran tejido de «formas simbólicas» que sintetizan el *kunstvollen* de cada periodo histórico. Sin embargo, si se quiere que el giro pictorial culmine la ambición de Panofsky de elaborar una iconología crítica, parece evidente que será necesario *des-hacer* este tejido, no seguir elaborándolo.

Un notable intento de desenmarañar el hilo del espectador de las grandes narrativas de la historia del arte se ofrece en el libro de Jonathan Crary *Las técnicas del observador*. Me gustaría comentar este libro detenidamente por varias razones diferentes. En primer lugar, se sitúa muy conscientemente en relación a los problemas generales que plantea la iconología de Panofsky y en particular a los que plantea el ensayo sobre la perspectiva, con su entramado de cuestiones sobre la representación visual y de descripciones científicas de la percepción visual como una actividad corporal y mental.

¹⁶ La mejor crítica al argumento de Panofsky en el ensayo sobre la perspectiva se encuentra en J. Snyder, «Picturing Vision», en Mitchell, *op. cit.*

¹⁷ En este sentido, me he acercado al argumento de Michael Podro al defender que, en un sentido fundamental de figuración discursiva, Panofsky sí cree en la universalidad de la perspectiva. Véase el comentario de Podro sobre la correspondencia de la perspectiva de Panofsky y la epistemología kantiana en *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 188-189, y mi ensayo «Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition», *Works and Days* 11, 12 (primavera-otoño 1988), reeditado en *Image and Ideology in Modern / Postmodern Discourse*, D. Downing y S. Bazargan (eds.), Albany, NY, State University of New York Press, 1991, pp. 321-330. La excelente introducción de Christopher Wood al ensayo de Panofsky también da cuenta de este «doble sentido» entre «el arte y la visión del mundo» en Panofsky y demuestra que «la perspectiva... es lo que hace posible la metáfora de una *Weltanschauung*, una visión del mundo», Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, cit., pp. 21, 13).

En segundo lugar, se sitúa en una relación crítica con la historia del arte, insistiendo en la importancia de una crítica de la cultura visual que otorgue una posición central a los modelos de espectador. Finalmente, el libro de Crary ilustra, con algunas de sus limitaciones y sus excesos, ciertas dificultades crónicas en la noción misma de historizar y teorizar la actividad del espectador, demostrando lo difícil que es salirse de las totalidades especulares de la iconología de Panofsky. Ofrezco esta crítica no porque crea que he resuelto todos los problemas con los que se encontró Crary, sino porque me parece que se trata de una tarea emprendida en común, que aún se encuentra en su estadio más temprano y tentativo.

Crary quiere escribir un libro sobre «la visión y su construcción histórica» (p. 1), pero hasta cierto punto quiere separar esa historia de lo que sería un «recuento de cambios en las prácticas representacionales» (p. 5). Pasando por alto lo que él llama las «narrativas centrales» de la historia del arte —el abandono del modelo de visión «renacentista, perspectivista o normativista» señalado por la llegada del modernismo artístico en las décadas de 1870 y 1880—, Crary llama nuestra atención sobre «cambios sistémicos» anteriores en los discursos de la psicología, la fisiología y la tecnología óptica. El argumento central de este libro es que «un nuevo tipo de observador tomó forma en Europa» durante las primeras décadas del siglo diecinueve. Según Crary, el observador de los siglos diecisiete y dieciocho era una figura incorpórea cuya experiencia visual se basaba en el modelo de las «relaciones incorpóreas de la cámara oscura». En el siglo diecinueve, este observador adquirió un cuerpo. Los fenómenos psicofisiológicos, como las imágenes retinianas, sustituyen los paradigmas de la óptica física, y nuevos aparatos ópticos, como el estereoscopio y el fenacquistiscopio, surgen de «una abstracción y reconstrucción radical de la experiencia óptica» (p. 9).

Crary utiliza algunos ejemplos impactantes para ilustrar este cambio en la manera científica de entender la experiencia visual: uno representativo será su comentario sobre la forma en que Goethe *cierra* la apertura en la cámara oscura para contemplar los colores «fisiológicos» que flotan y se transforman en la oscuridad resultante y su detallada descripción del estereoscopio como una especie de transición entre el espacio (ob)sceno del teatro y los fragmentos euclidianos del «espacio de Riemann» (pp. 126-127). Crary también ofrece algunas advertencias importantes sobre la teoría y el método. Previene contra la tendencia (característica de los primeros estudios sobre cine) a simplemente «leer» la historia del espectador a partir de los aparatos ópticos, en una especie de determinismo tecnológico. Apunta que «la posición y la función de la técnica es una variable histórica» (p. 8) y que la cámara oscura pudo no haber ocupado la misma posición en la manera de entender la visión en el siglo dieciocho que el estereoscopio ocupó en el diecinueve. Sobre todo, parece ser consciente de que el concepto de «observador» y de una «historia de la visión» está plagado de problemas teóricos: puede que no *exista* ningún «observador del siglo diecinueve», sólo el «efecto de un sistema de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales radicalmente heterogéneo» (p. 6). Puede que no haya ninguna «verdadera historia» de este sujeto, sólo una retórica que moviliza ciertos materiales del pasado para provocar un efecto sobre el presente (p. 7).

Sin embargo, Crary también cae en algunas de las trampas más comunes de la iconología, sin prestar suficiente atención a sus propias advertencias contra la excesiva generalización y las pretensiones de verdad categóricas. Su recuento de aparatos ópticos y experimentos fisiológicos, modesto e interesante, se infla rápidamente hasta convertirse en «una transformación demoledora en la forma de concebir el observador», un «conjunto hegemónico de discursos y prácticas en el que la visión tomó forma», un «modelo dominante del observador en el siglo diecinueve» (p. 7). ¿Dominante para quién? ¿Hegemónico en qué esfera? ¿Demoledora en qué fronteras sociales? Crary ni siquiera puede plantear, y mucho menos responder, estas preguntas, porque no muestra ningún interés por la historia empírica del espectador, por el estudio de la visualidad como una práctica cultural de la vida cotidiana, ni por el cuerpo del observador / espectador en tanto que marcado por su género, clase o etnia. «Por supuesto», nos dice, «no había un único observador en el siglo diecinueve, ningún ejemplo que se pueda localizar empíricamente» (p. 7). La primera parte de la frase es obvia y verdadera; la segunda es falsa si lo que Crary quiere decir es que no podemos acceder a ningún ejemplo de la actividad del espectador —de qué es lo que le gustaba mirar a la gente, cómo describía lo que veía, cómo entendía su experiencia visual, ya fuera con respecto a imágenes o a los espectáculos de la vida cotidiana—. El escepticismo de Crary respecto a «un único observador en el siglo diecinueve» le lleva a concluir, contra toda lógica, que *no hay* ningún observador, excepto en el «modelo dominante» que ha sacado de la óptica fisiológica y la tecnología óptica¹⁸.

Aún más curiosa es la función histórica determinante que le atribuye a este «cambio» tan especializado en la actividad del espectador. El observador transformado que en una página es descrito como un mero «efecto» se convierte, en un abrir y cerrar de ojos, en la *causa* fundamental de enormes procesos históricos: «La pintura moderna de las décadas de 1870 y 1880 y el desarrollo de la fotografía después de 1839 se pueden entender como síntomas tardíos o consecuencias de este crucial cambio sistémico que ya hacia 1820 estaba bien avanzado» (p. 7). Cuando Crary habla de estos «cambios sistémicos», «vacíos» y «rupturas», es cuando más convencional sueña, más atrapado en ideas recibidas. La retórica de la ruptura y la discontinuidad le fuerza a defender estos argumentos que *se presentan* en la guisa de la particularidad

¹⁸ J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990 [ed. cast.: *Las técnicas del observador*, trad. de F. López, Murcia, Cendeac, 2008]; de aquí en adelante citaré las referencias a este volumen señalando su página. Crary apunta a que existen «prácticas de visión» que quedan más allá del alcance de su estudio, pero continuamente las asimila a su «modelo dominante», caracterizándolas como «formas marginales y locales mediante las cuales las prácticas de visión dominante eran resistidas, redirigidas o constituidas de forma imperfecta» (p. 7). El problema de esta formulación es que toda la heterogeneidad de la experiencia visual queda preordenada para ajustarse a un modelo «dominante / resistente» o «universal / local», y además Crary nunca ofrece verdaderos argumentos para defender su «modelo dominante», lo que constituye un problema más fundamental. Su versión del observador del siglo diecinueve podría haber sacado provecho de ciertos trabajos recientes sobre las primeras audiencias cinematográficas, sobre todo del libro de C. Musser *History of the American Cinema*, vol. 1: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York, MacMillan, 1990, y el de M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991.

histórica y la resistencia a la «homogeneidad» y la «totalidad», pero de hecho acaban produciendo justo aquello que tratan de evitar. Su afirmación de que las «similitudes» entre la fotografía y otros tipos de imágenes anteriores son sólo aparentes es un buen ejemplo de esto: «La enorme ruptura sistémica de la que la fotografía es sólo una parte hace que tales similitudes resulten insignificantes. La fotografía es un elemento que aparece en un terreno nuevo y homogéneo... en el que el observador queda encastrado» (p. 13).

Aunque el vocabulario provenga de Foucault, la tendencia hacia una narrativa maestra y totalizante que atraviese todos los estratos, ejerciendo su fuerza sobre «una sola superficie social», se acerca más al idealismo alemán del que está imbuido el ensayo sobre la perspectiva de Panofsky –justamente el tipo de cosas que Foucault trataba de dejar atrás–. Pero el Foucault de Crary, con un increíble salto histórico hacia atrás, resulta haber influido en la principal ascendencia filosófica de Panofsky: «La lectura de la Ilustración de Ernst Cassirer, aunque ahora esté pasada de moda, nos recuerda claramente a ciertas partes de la caracterización del “pensamiento clásico” de Foucault» (p. 56). Resulta revelador que Crary comience contextualizando su propia situación histórica en los términos del ensayo sobre la perspectiva de Panofsky, es decir, «en medio de una transformación en la naturaleza de la visualidad, quizá más profunda que la ruptura que separa la imagería medieval de la perspectiva renacentista» (p. 1). Igualmente revelador resulta que su «cambio sistémico» se apoye en la narrativa maestra de *El espejo y la lámpara* de M. H. Abrams, una historia literaria claramente idealista del Romanticismo inglés y alemán, que por lo general se considera como una pieza de museo importante para los estudios literarios, una historia que debe ser criticada y reescrita, no citada como si su autoridad sirviera para confirmar lo dicho. El momento crucial ocurre cuando Crary comienza a describir al observador de la «cámara oscura» del siglo dieciocho en términos de «objetividad» y de la supresión de la «subjetividad» y (como era previsible) caracteriza al observador del siglo diecinueve como rebosante de subjetividad (véase la p. 9). Estos binomios precocinados de sujeto / objeto nos llevan a la conocida historia de la «abstracción» de la experiencia visual de su «observador humano», cuya visión queda progresivamente «alienada» y «cosificada» (véase p. 11) El signo más claro de que este libro revisita las conocidas rutas de la historia idealista es el modo en que absorbe todas las posibles teorías e historias del observador en una sola historia –no empírica y obstinada–, la de un observador puramente hipotético. Foucault, Adorno, Baudrillard, Benjamin, Debord, Deleuze y otros críticos coexisten felizmente en la construcción de esta historia especular; sus desacuerdos y discrepancias parecen desaparecer en la luz cegadora de este «modelo dominante» que ilumina un «terreno homogéneo».

En defensa de Crary, hay que decir que es mucho más difícil alejarse de las historias idealistas de la cultura visual de lo que podríamos imaginar. No queda siquiera claro que Foucault haya evitado del todo esta tentación. Cualquier reflexión teórica interesante sobre la cultura visual tendrá que dar cuenta de su historicidad y esto conllevará necesariamente un cierto grado de abstracción y generalización acerca de los espectadores y los regímenes visuales. Además, estas narrativas maestras y generalizadoras también tienen sus placeres y compensaciones, sobre todo cuando vienen de la

mano de un maestro como Panofsky, que sabía más sobre la historia de la cultura visual que Crary, yo y unos cuantos más juntos. La historia de Panofsky todavía parece fresca y desafiante, gracias a ser tan multidimensional, a estar compuesta de forma tan densa y a que su alcance es tan enorme y complejo. Cubre cuatro épocas diferentes (Antigüedad, Medievo, Renacimiento y era moderna) con una cuadrícula discursiva que incluye la religión, la filosofía, la ciencia, la psicología, la fisiología y, por supuesto, la historia del arte. Pretende ser nada menos que una iconología crítica, un recuento autoteorizante de la cultura visual.

Por tanto, no es justo comparar el libro de Crary, y su historia en dos estadios «Romanticismo / modernismo», con la épica de la visualidad de Panofsky. El estándar es imposiblemente alto. Sin embargo, se trata de un estándar que tendremos que interrogar si queremos desarrollar una historia del arte crítica o una comprensión de la cultura visual contemporánea. ¿Podría ser, como sugiere Christopher Wood, que «la iconología, al final, no ha resultado ser una hermenéutica de la cultura particularmente útil», precisamente porque su *objeto* (la imagen visual) atrapa a su discurso y a su método en «semejanzas» tautológicas entre imágenes visuales y totalidades históricas? ¿Puede ser que la iconología, a diferencia de su prima metodológica, la «desintegradora» filología, sea incapaz de registrar los «cismas» en la cultura, las fracturas en la representación y la resistencia de los espectadores? Desde luego, Crary hace bien al identificar la historización de la visión y la actividad del espectador como el más profundo enigma para una iconología crítica. Puede que, después de todo, tenga razón al decir que estamos «en medio de una transformación en la naturaleza de la visualidad, quizá más profunda que la ruptura que separa la imaginaria medieval de la perspectiva renacentista». No es de esto de lo que trata su libro (*Las técnicas del observador* es sólo una «prehistoria» de la visualidad contemporánea) y tampoco es algo que argumente, excepto para apuntar que las «imágenes generadas por ordenador» están «resituando la visión en un plano separado del observador humano» (p. 1). Dado que esta «resituación» y esta separación de la visión y lo «humano» lleva sucediendo, según el propio Crary, desde 1820, y teniendo en cuenta su parecido con la narrativa de Panofsky sobre la «racionalización de la imagen visual» en la perspectiva renacentista, nada de esto parece tan novedoso.

Por otro lado, tampoco es muy diferente de la narrativa paradójica a la que de forma tácita me he suscrito al localizar un «giro pictorial» en el pensamiento y la cultura contemporáneos que vuelve a poner en juego la mayoría de las iconomaquias arcaicas en las pantallas de una cultura visual electrónica global. Puede que los síntomas tecnológicos que Crary achaca a este giro, «el diseño por ordenador, la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación por ordenador, el reconocimiento de imágenes robótico, el trazado de rayos, el mapeado de texturas, el control del movimiento, los cascos de entornos virtuales, las imágenes por resonancias magnéticas y los sensores de múltiple espectro», no se puedan describir como algo que separa a la visión de «lo humano», pero, desde luego, es cierto que han cambiado las condiciones bajo las que la visión humana se articula a sí misma y es fácil entender la ansiedad moral y política de Crary al invocar con nostalgia a «lo humano». La lista de tecnologías cibervisuales de Crary podría ser un catálogo de los efectos especiales de *Depredador* o *Ter-*

minator de Arnold Schwarzenegger, un inventario de los aparatos que hacen que un espectáculo como la Operación Tormenta del Desierto, sea posible. El cociente poder / conocimiento de la cultura visual contemporánea, de los órdenes no discursivos de representación, resulta demasiado palpable, está demasiado inmerso en las tecnologías del deseo, de la dominación y la violencia, demasiado saturado de los restos de la cultura corporativa neofascista y global para poder ignorarlo. El giro pictorial no es la respuesta a nada. Es sólo una manera de comenzar la pregunta.

No está nada claro que una versión revisada de la iconología de Panofsky sea la mejor manera de responder a esta pregunta. El problema ya está sugerido por la raíz de la propia palabra «iconología». Por un lado, se nos promete una ciencia de las imágenes discursiva, un control del icono por el *logos*; por el otro (como apunta Wood), ciertas imágenes y semejanzas persistentes se cuelan en ese discurso, haciéndole totalizar «imágenes del mundo» y «visiones del mundo». El icono en la iconología es como una memoria reprimida que regresa una y otra vez como un síntoma incontrolable.

Una manera de lidiar con este problema sería abandonar la idea de un metalenguaje o discurso que pudiera controlar nuestra forma de entender las imágenes, para explorar la forma en la que las imágenes tratan de representarse a sí mismas: una iconología en un sentido muy diferente del tradicional. Retomaré esta idea en el siguiente capítulo; mientras tanto, me gustaría recordar dos de los argumentos fundamentales de mi libro *Iconology*. El primero es que el gesto más importante para reconstruir la iconología es abandonar el deseo de arribar a una teoría científica y escenificar el encuentro entre el «icono» y el «logos» en relación a temas como el *paragone* de la pintura y la literatura y la tradición de las Artes Hermanas. En mi opinión, este gesto llevaría a la iconología mucho más allá del estudio comparativo del arte verbal y visual, hacia una construcción básica del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen. Por supuesto, existe una antigua tradición que defiende que el lenguaje es el atributo humano esencial: «El hombre» es el «animal que habla». La imagen es el medio de lo infrahumano, del salvaje, del animal «mudo», del niño, de la mujer, de las masas. Estas asociaciones son bien familiares, como lo es también la preocupante contratradición que defiende que el «hombre» ha sido hecho *a imagen* de su creador. Un argumento básico de mi libro *Iconology* fue que el nombre mismo de esta «ciencia de las imágenes» está marcado por las cicatrices de una antigua división y de una paradoja fundamental, que no pueden borrarse desde su interior.

El otro gesto clave para revivir la iconología es, como he sugerido, un encuentro mutuamente crítico con el discurso de la ideología¹⁹. Traté de llevar a cabo este encuentro en el último capítulo de *Iconology* a través de las figuras constitutivas (la *camera obscura* y el fetiche) de la disertación de Marx sobre la ideología y la mercancía. Ahora quiero extender esa reflexión pasando desde el «aparato» de la ideología (es-

¹⁹ El resto de este ensayo se basa, en gran medida, en mi artículo «Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition», citado en la nota al pie número 17. Inicialmente, escribí estas páginas como respuesta a la estimulante crítica a *Iconology* que ofrece Tim Erwin en el número especial sobre «Imagen e Ideología».

pecialmente sus figuras de conjuntos ópticos) a sus figuras *teatrales*, lo que llamaré (siguiendo a Geoffrey Hartman) «la escena del reconocimiento de la crítica»²⁰.

Panofsky nos proporciona la «escena primordial» de su propia ciencia iconológica en el ensayo introductorio de sus *Estudios sobre iconología*: «Cuando algún conocido me saluda por la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde un punto de vista *formal* no es nada más que el cambio de ciertos detalles en una configuración que forma parte de un patrón general de colores, líneas y volúmenes que constituye mi mundo visual»²¹. La subsiguiente elaboración de esta escena como una jerarquía de percepciones cada vez más refinadas y complejas resulta familiar a todos los historiadores del arte: la percepción «formal» da lugar a (o es «sobrepasada» por) una «esfera de temática o significado», la identificación «factual» de los patrones formales como «objetos (caballero)», es decir, la cosa tiene un *nombre*. Panofsky asocia este nivel de experiencia «práctica» o «natural» de forma antropológica con los salvajes (los aborígenes australianos) y, a su vez, da paso a un nivel secundario de «temática convencional» o significado. El «descubrimiento de que levantar el sombrero representa un saludo tiene que ver con un campo totalmente diferente de interpretación». Finalmente, el saludo llega al nivel del símbolo cultural global: «Además de constituir un acontecimiento natural en el espacio y el tiempo, además de indicar de forma natural el ánimo o los sentimientos, además de indicar un saludo convencional, la acción de mi conocido puede revelar al observador experto todo aquello de lo que se compone su “personalidad”», una lectura que toma este gesto como «sintomático» de una «filosofía», un «bagaje nacional, social y educativo».

Estos cuatro términos —forma, motivo, imagen y símbolo— se solapan para construir un modelo tridimensional de interpretación que parte de la «descripción preiconográfica» de «contenidos primarios o naturales», para llegar al «análisis iconográfico» de «contenidos secundarios o convencionales», pasando después a la «interpretación iconográfica» del «contenido o significado intrínseco», al mundo (iconológico) de los «valores simbólicos» (p. 14). El movimiento va desde la superficie a la profundidad, desde las sensaciones a las ideas, de los particulares inmediatos a una revelación sobre la forma en que «*tendencias esenciales de la mente humana* quedan expresadas por *temas y conceptos* específicos» (p. 15, las cursivas son de Panofsky).

Hay muchas razones para aceptar la naturalidad de la escena del saludo como punto de partida para explicar la pintura. El encuentro visual y silencioso, el gesto con el que se levanta el sombrero, el motivo de la «gestualidad» en sí, pueden parecer simplemente inevitables como ejemplos básicos, ya que consiguen captar una de las características principales de la pintura de historia occidental: el lenguaje del cuerpo humano como vehículo de la significación narrativa, dramática y alegórica. También

²⁰ G. Hartman, *Criticism in the Wilderness*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 253-264.

²¹ E. Panofsky, «Iconography and Iconology», en *Studies in Iconology*, Nueva York, Harper & Row, 1962, p. 3 [ed. cast.: *Estudios sobre iconología*, trad. de B. Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1992]. Véase la referencia que hace Joan Hart a que Panofsky basó esta escena en otra parecida que aparece en los escritos de K. Mannheim, en «Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation», *Critical Inquiry* 19, 3 (primavera 1993), pp. 534-566.

podemos mirar hacia adelante a la descripción que ofrece Michael Fried de la gestualidad en la pintura y escultura del modernismo, para reforzar la idea de que la escena de Panofsky es inevitable y natural²². Pero supongamos que resistimos estas inevitabilidades naturales y cuestionamos la escena en sí: ¿de qué nos podríamos dar cuenta?

En primer lugar, de la banalidad y del interés mínimo que tiene la escena, vacía y típica, un emblema de algo así como «la civilidad burguesa», el reconocimiento mutuo y *pasajero* de sujetos que no tienen ningún interés el uno en el otro, que *no se dicen nada*, y que prosiguen con sus asuntos. Por supuesto, el ejemplo no es importante; *ejemplifica*, escenifica, hasta hace alarde de su insignificancia, de su ausencia de importancia. No se merece un escrutinio descarnado y quisquilloso, ni un juicio. No tiene la suficiente dignidad para ser el sujeto de un cuadro, ninguna gran historia, épica o alegoría tiene lugar. Está ahí sólo para ejemplificar las características *mínimas* de la comunicación y representación visual, proporciona una base desde la que medir formas de representación visual más complejas e importantes.

En segundo lugar, de la transformación de este simple encuentro social (los dos hombres que se cruzan en la calle) en un encuentro entre un sujeto y un objeto (la percepción y «lectura» de una imagen, un cuadro) y finalmente en el encuentro entre dos «objetos» de representación (las dos figuras que se cruzan —los «caballeros»—, escenificadas para nosotros en la «escena teórica» de Panofsky). «Transfiriendo los resultados de este análisis desde la vida cotidiana a una obra de arte» (p. 5), encontramos «los mismos tres estratos», formas como objetos; objetos como imágenes; e imágenes como símbolos. Panofsky saludando a un conocido en la calle se convierte en la figura de su encuentro con un cuadro individual; la «escena» del saludo entre el iconólogo y el icono se convierte en el paradigma de la ciencia de la iconología.

En tercer lugar, de la construcción de una estructura jerárquica utilizada como una secuencia narrativa que va desde lo simple a lo complejo y de lo trivial a lo importante, de lo natural a lo convencional, del conocimiento «práctico» al «literario» o «filosófico», del entendimiento analítico al sintético, de la confrontación primitiva y salvaje al encuentro intersubjetivo y civilizado. Los estadios iniciales son «automáticos» (p. 3), más tarde se vuelven reflexivos, deliberativos. En nuestra incapacidad para reconocer el sujeto de un cuadro, «todos nosotros somos aborígenes australianos».

En cuarto lugar, de la oposición entre «iconografía» e «iconología» utilizada como una narrativa inversa, en la que el nivel más alto precede al más bajo en una jerarquía de control. Por tanto, «nuestra experiencia práctica debía ser controlada conociendo la forma en que los objetos y los acontecimientos se expresaban a través de la forma...» (p. 15); el hecho de que «captemos esas cualidades en una fracción de segundo y casi de forma automática no nos debe llevar a pensar que podríamos llegar a ofrecer una correcta descripción preiconográfica de una obra de arte sin haber adivinado su «locus» histórico, por así decirlo» (p. 11).

En quinto lugar, del privilegio de la pintura literaria en la que las «imágenes» del cuerpo humano y sus gestos son los principales portadores de significado, y de la mar-

²² Véase M. Fried, «Art and Objecthood», *Artforum* 5 (verano 1967), pp. 12-23.

ginación de las formas no literarias («los paisajes, las naturalezas muertas y la pintura de género») como «fenómenos excepcionales que marcan las fases tardías y sobresofisticadas de un largo proceso de desarrollo» (p. 8). Ninguna mención del arte abstracto, ni de otras formas «en las que toda la esfera de temática secundaria o convencional» (es decir, las imágenes literarias) queda «eliminada». Ninguna mención de tradiciones pictóricas que imponen severas restricciones (o incluso prohibiciones) sobre la representación de la forma humana.

En sexto lugar, de la homogeneización de estas oposiciones y jerarquías en un «todo orgánico», las «tendencias esenciales de la mente humana» asequibles para la «intuición sintética» del iconólogo.

Enumerar estas características probablemente ya sea suficiente para marcar las líneas principales de una crítica que cuestionara la homogeneidad del proceso iconológico. El «control» de los niveles más bajos de percepción por los niveles más altos sugiere de forma inmediata la posibilidad de resistencia; el modernismo se vuelve inteligible, por ejemplo, como una resistencia a la iconología de Panofsky y a su hermenéutica romántica, sus fundamentos literarios / figurales, y su habitual conjunto de oposiciones analíticas / sintéticas. En la iconología de Panofsky el «icono» queda totalmente absorbido por el «logos», entendido como un discurso retórico, literario o incluso (menos convincentemente) científico.

Pero tenemos que hacer más que apuntar simplemente la forma en la que el método de Panofsky reproduce las convenciones del siglo diecinueve o contradice su propia lógica mediante los juegos con su lenguaje figurativo. Tenemos que preguntarnos: 1) ¿Qué es lo que se sitúa entre esta escena, su extrapolación y la ansiada «ciencia» de la iconología? ¿Por qué resulta esta escena inadecuada para tal aspiración? ¿Qué otras escenas podrían serle más útiles? Esta pregunta nos llevará, en último término, de vuelta al ensayo de Panofsky sobre la perspectiva. 2) ¿Qué se puede aprender de la astuta elección de Panofsky de la escena del saludo? ¿Cómo podría una iconología posmoderna, o, como preferiría llamarla, una iconología crítica, revisar esta escena?

Desde luego, una de las cosas que tendría en cuenta la iconología crítica sería la resistencia del icono al *logos*. De hecho, un cliché sobre el posmodernismo es que se trata de una época en la que el lenguaje queda absorbido por las imágenes y el «simulacro», un gabinete de espejos semiótico. Si la iconología tradicional reprimía la imagen, la iconología posmoderna reprime el lenguaje. No se trata tanto de una «historia» como de un núcleo de narrativa inserto en la gramática misma de la «iconología», un concepto fracturado, un cosido de imagen y texto. El uno debe preceder a la otra, dominarla, resistirla y suplementarla. Esta otredad o alteridad de la imagen y el texto no es sólo cuestión de una estructura análoga, como si las imágenes simplemente fueran lo «otro» del texto. Como Daniel Tiffany ha demostrado, se trata de justo los mismos términos con los que la alteridad *como tal* se expresa en la reflexión fenomenológica, especialmente en la relación del Yo que habla y el Otro que es visto²³.

²³ D. Tiffany, «Cryptesthesia: Visions of the Other», *American Journal of Semiotics* 6, 2/3 (1989), pp. 209-219.

Por tanto, la iconología crítica es lo que nos lleva de vuelta a los hombres que se saludan en silencio en la calle, la figura constitutiva de la «escena teórica» de la ciencia de la iconología –lo que he llamado el «hipericono»²⁴–. Sería demasiado fácil someter esta escena (como en parte ya he hecho) a un análisis ideológico, tratarla como una alegoría del civismo burgués que, como nos recuerda Panofsky, se ha construido sobre el «residuo de una caballería medieval; los hombres armados solían quitarse el casco para demostrar que sus intenciones eran pacíficas» (p. 4). En lugar de ello, sometamos otra escena, de un carácter ideológico explícito, a un análisis iconológico.

Se trata de la descripción de la ideología que hace Althusser como un proceso que «interpela a los individuos concretos como sujetos concretos»²⁵. La ideología es una «función de reconocimiento ideológico» ejemplificada por varias escenas que Althusser llama «escenas teóricas» (p. 174). He aquí la primera escena:

Tomemos un ejemplo muy «concreto»: todos nosotros tenemos amigos que cuando llaman a nuestra puerta y nosotros preguntamos «¿quién es?» a través de la puerta cerrada, responden (pues es «evidente»): «¡Soy yo!». De hecho, nosotros reconocemos que «es ella» o «es él», abrimos la puerta y «es cierto que es ella quien está allí».

La escena se complementa inmediatamente con otra, en la que se pasa a la calle:

Para tomar otro ejemplo, cuando reconocemos en la calle a alguien de nuestro conocimiento, le mostramos que lo hemos reconocido (y que hemos reconocido que nos ha reconocido) diciéndole: «¡Buen día, querido amigo!» y estrechándole la mano (práctica material ritual de reconocimiento ideológico de la vida diaria, al menos en Francia; otros rituales en otros lugares).

¿Cómo «leemos» estas escenas de saludos en comparación con la de Panofsky? En primer lugar, están un poco más detalladas, o, como dice Althusser, son más «concretas», entre comillas. Además, el encuentro social es un poco más íntimo e inconsecuente, un saludo muto entre conocidos, amigos, personas con género, no un gesto unidireccional de civismo que bien podría darse entre personas desconocidas y anónimas. La escena de Althusser es el prelude de un encuentro narrativo o dramático, un diálogo del que éstas son las primeras palabras; pone entre paréntesis lo visual y privilegia el intercambio ciego y oral –el saludo a través de la puerta cerrada, el «¡Eh, usted oiga!» de alguien que llama sin ser visto desde la calle, «la más trivial y corriente interpelación, policial (o no)...» (p. 174)–. La escena de Panofsky es puramente visual; no se intercambian palabras, sólo gestos, y no nos hace esperar nada más de es-

²⁴ Véase *Iconology*, pp. 5-6, 158, y el concepto de «metaimagen» (*metapicture*) con el que guarda relación en el capítulo 2 de este libro.

²⁵ Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)», en *Lenin and Philosophy*, trad. de B. Brewster, Nueva York, Monthly Review Press, 1971, pp. 127-186. A partir de ahora, los números de página se citarán en el texto.

tos conocidos que se cruzan. Panofsky nunca se quita el sombrero, a su vez; se retira hacia la anatomía de su propia actividad perceptiva e interpretativa, la interpretación tridimensional de un objeto en un espacio visual / hermenéutico.

Éstas son las «escenas teóricas» constitutivas de dos ciencias. La ciencia de las imágenes de Panofsky (la iconología) y la ciencia de la (falsa) conciencia de Althusser (la ideología). Por supuesto, esta simetría es imperfecta. La iconología es la ciencia, pero se supone que la ideología es el objeto de una ciencia. La ideología es un objeto teórico, no una teoría; se trata de un mal síntoma que ha de ser diagnosticado. Según Panofsky, la iconología es una «diagnosticadora» (p. 15); los (buenos) «síntomas» son los símbolos culturales que él interpreta con su «intuición sintética», esos objetos teóricos (otros hombres, pinturas) que se encuentran en la escena primaria del reconocimiento y el saludo visual.

Escenifiquemos ahora una escena de reconocimiento (en lugar de una mera comparación) entre la iconología de Panofsky y la ideología de Althusser, haciendo que cada una se reconozca en la otra y se «salude». La iconología se reconoce a sí misma como ideología, es decir, como un sistema de naturalización, un discurso homogeneizador que borra los conflictos y las diferencias con figuras de «unidad orgánica» y de «intuición sintética». La ideología se reconoce a sí misma como iconología, como una ciencia putativa, no sólo el objeto de una ciencia. La forma más fácil de hacer esto es re-conociendo y aceptando sus orígenes (etimológicos e históricos) como una «ciencia de las ideas», en la que las «ideas» se entienden como imágenes: la «ciencia» de Des-tutt de Tracy y de los «ideólogos» originales de la Revolución francesa²⁶.

Así pues, este saludo no pretende hacer que la iconología «tome conciencia ideológica» o autocrítica, sino hacer que la crítica de la ideología tenga conciencia iconológica. La crítica de la ideología no puede adentrarse en una discusión sobre la imagen, o sobre la diferencia entre texto e imagen, como si fuera un supermétodo. Se trata de una intervención y, a su vez, es intervenida por su objeto. Es por esto por lo que digo que esta noción de la iconología es crítica y dialéctica. No se apoya en un código maestro, en un horizonte último de Historia, Lenguaje, Mente, Naturaleza, Ser, ni de ningún otro principio abstracto, sino que nos pide que regresemos a la escena del crimen, la escena de ese saludo entre Sujetos —entre el Sujeto hablante y el que ve, entre el ideólogo y el iconólogo.

Lo que aprendemos de este saludo es que *la tentación de hacer ciencia*, entendida como una vigilancia panóptica y una maestría sobre el objeto / «otro» (un individuo o una imagen), es el «crimen» que está inscrito en estas escenas. No se escenifica directamente para nosotros; las figuras simplemente se saludan de forma más o menos convencional. Para «ver» el crimen necesitamos quitar estas figuras del escenario y examinar el escenario en sí mismo, el espacio de la visión y el reconocimiento, el terreno que permite que aparezcan estas figuras.

La presentación de este escenario vacío, la imagen fundacional de toda la cultura visual-espacial posible es, precisamente, lo que Panofsky ofrece en su ensayo sobre la

²⁶ Véase mi comentario sobre los ideólogos franceses y la historia de la iconología en *Iconology*, pp. 165-166.

perspectiva²⁷. Como Michael Podro ha argumentado, ese ensayo plantea un argumento doble (y contradictorio) acerca de la perspectiva del Renacimiento: en primer lugar, dice que «no tiene una autoridad única como forma de organizar la figuración de relaciones espaciales, que sólo es parte de una cultura en particular y tiene el mismo estatus que otros modos de figuración que se han desarrollado en otras culturas»; en segundo lugar, dice que «proporciona un punto de vista absoluto desde el que interpretar otras construcciones»²⁸. La perspectiva es una figura de lo que podríamos llamar ideología —una formación histórica y cultural en la guisa de un código universal y natural—. El continuo de un «espacio infinito y homogéneo» (p. 187) y la reducción bipolar de un solo punto de vista / punto de fuga en los límites «subjetivo» y «objetivos» del espacio visual / pictorial proporcionan la estructura o el espacio en el que la iconología tridimensional de Panofsky tiene sentido. Es decir, la perspectiva es tanto un mero síntoma como la síntesis diagnóstica que permite que la interpretación sea científica y los síntomas se vuelvan inteligibles²⁹.

En las últimas frases de «Iconografía e iconología», Panofsky casi lo declara de forma explícita:

Del mismo modo que a la Edad Media le fue imposible elaborar el sistema moderno de perspectiva, basado en la realización de una distancia fija entre el ojo y el objeto, permitiendo así que el artista construya imágenes generales y consistentes de cosas visibles, les resultó igualmente imposible desarrollar una idea moderna de la historia, basada en la realización de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, permitiendo así que el estudioso construya conceptos generales y consistentes de periodos pasados (p. 51).

La iconología de Panofsky interpreta la perspectiva como uno de sus objetos históricos / teóricos, y al mismo tiempo entiende que «la idea moderna de historia» está basada en el sistema perspectivo. La historia de la representación pictórica resulta ser inteligible sólo dentro de una imagen teórica que en sí misma se supone que está «dentro» de esta historia.

²⁷ El título de la primera edición del ensayo de Panofsky era «Die Perspektive als "symbolische Form"», en *Aufsätze* (1927), pp. 99-167.

²⁸ Podro, *The Critical Historians of Art*, p. 186; en adelante citaré referencias a este texto indicando el número de página.

²⁹ Joel Snyder aconseja ser cautos en este punto, defendiendo que Podro «no entiende la distinción implícita entre interior / exterior que establece Panofsky». Según Snyder, «los pintores creían que la perspectiva proporcionaba un "punto de vista absoluto"». Pero la forma de entender la perspectiva desde el punto de vista de un historiador del arte neokantiano del siglo veinte demuestra que no puede reclamar esa posición privilegiada y natural. Panofsky entiende que esta última es su contribución al estudio de la perspectiva y que la visión interior es la posición más extendida y menos informada» (correspondencia con el autor). Yo estoy de acuerdo en que Panofsky cree que existe una diferencia entre la «perspectiva» del pintor y la del iconólogo, pero creo que su trabajo, los ejemplos que escogió y su modelo de análisis la ponen en entredicho. No se trata de que Panofsky crea que la perspectiva pictórica, entendida de forma literal, sea una norma universal y ahistórica, sino de que su modelo, con todo su utillaje figural y conceptual (superficie-profundidad, tridimensionalidad y el paradigma del «sujeto / objeto» para la relación entre el que mira y lo mirado), está inmerso en la retórica de la epistemología kantiana.

El estadio equivalente en la noción de ideología de Althusser se revela cuando pasa a «la estructura formal de la ideología», que, según nos informa, «siempre es la misma» (p. 177). El ejemplo de Althusser de la estructura universal de la ideología (que, según dice, podría sustituirse por toda una serie de otros ejemplos de ideología «moral, jurídica, política, estética, etcétera») es la «ideología religiosa cristiana». Específicamente, habla del saludo teológico, o la «interpelación de los individuos como sujetos» por «otro Sujeto Único y central» (p. 178), es decir, por Dios. La relación que se establece en este saludo es especular y de sujeción o dominio: «Dios es, pues, el Sujeto, y Moisés, así como los innumerables sujetos del pueblo de Dios, sus interlocutores-interpelados: sus *espejos*, sus *reflejos*. ¿Acaso los hombres no fueron creados a imagen de Dios?» (p. 179). El escenario en el que tiene lugar el saludo ideológico de individuos es, por tanto, algo parecido a un gabinete de espejos:

Observamos que la estructura de toda ideología, al interpelar a los individuos como sujetos en nombre de un Sujeto Único y Absoluto, es especular, es decir, en forma de espejo, y doblemente especular; este redoblamiento especular es constitutivo de la ideología y asegura su funcionamiento. Lo cual significa que toda ideología está centrada, que el Sujeto Absoluto ocupa el lugar único del Centro e interpela a su alrededor a la infinidad de los individuos como sujetos en una doble relación especular tal que somete a los sujetos al Sujeto, al mismo tiempo que les da en el Sujeto en que todo sujeto puede contemplar su propia imagen... la garantía de que se trata precisamente de ellos y de Él (p. 180).

Debería apuntar que en este momento las «escenas» ideológicas de Althusser dan paso a la posibilidad de una «ciencia», una descripción general de «la estructura formal de la ideología». Sin embargo, es difícil pasar por alto la ironía de que el fundamento de una teoría científica de la ideología se encuentre en un modelo teológico. Por supuesto, Althusser se encuentra fuera de este modelo, lo ve desde lejos; como diría Panofsky, nos lo pone «en perspectiva». Si podemos ver que la ideología es un gabinete de espejos, quizá podremos romper los espejos y rescatar a los sujetos oprimidos por ese Sujeto todopoderoso. ¿O no? ¿Constituye esta «estructura formal de toda la ideología» —al igual que la perspectiva de Panofsky— una formación histórica particular que se acabará cuando las relaciones de producción y reproducción y las relaciones sociales que se derivan de éstas se transformen? ¿O es ésta (al igual que la perspectiva de Panofsky) una estructura natural y universal que absorbe todas las formas sociales y todas las épocas históricas? Si Althusser opta por la primera alternativa (el modelo como formación histórica específica), renuncia a su pretensión de ciencia y universalidad; puede que la estructura de la ideología religiosa cristiana *no* se reproduzca exactamente en «la ideología moral, jurídica, política, estética, etcétera». El «etcétera» podría incluir formaciones bien diferentes de las religiosas y la ideología religiosa en sí podría variar considerablemente con la historia y la cultura. Si Althusser opta por la segunda alternativa e insiste en la generalidad universal y científica de su modelo especular se convierte, como Panofsky, en un iconólogo, que tiene una ideología sin ser consciente de ello.

¿Cómo podemos escenificar un saludo entre Panofsky y Althusser que sea algo más que un paso en falso entre la ciencia y la historia, un espejo fatal de la ideología y la

iconología? ¿Qué pueden hacer el uno por el otro, el filósofo marxista francés y el historiador del arte kantiano alemán, más allá de levantarse el sombrero en la calle? ¿Se pueden «llamar», como en la dramatización de Althusser, cada uno a un lado de una puerta cerrada, y esperar algún tipo de reconocimiento que vaya más allá del mal reconocimiento del sospechoso «habitual» de la policía? Quizá no, excepto en la medida que tracemos un mapa del espacio que ocupan en común, que es simplemente el de colocar la escena del reconocimiento en el centro de sus reflexiones. Lo más importante del *reconocimiento* como vínculo entre la ideología y la iconología es que traslada a ambas «ciencias» desde un terreno epistemológico «cognitivo» (el conocimiento de los objetos por los sujetos) a un terreno ético, político y hermenéutico (el conocimiento de los sujetos por los sujetos, o incluso, quizá, de los Sujetos por los Sujetos). Las categorías del juicio pasan de ser términos de cognición a ser términos de reconocimiento, de ser categorías epistemológicas de conocimiento, a ser categorías sociales, como «reconocimiento». Althusser nos recuerda que la relación de Panofsky con las imágenes comienza en el encuentro social con un Otro y que la iconología es una ciencia que sirve para absorber a ese otro en una «perspectiva» homogénea y unificada. Panofsky nos recuerda que todos los ejemplos locales de ideología de Althusser, el saludo del sujeto al sujeto (s / s), se escenifican dentro de un gabinete de espejos construido por un Sujeto soberano (S / s) y que la crítica de la ideología corre el peligro de no ser más que iconología. Estos recordatorios no resuelven el problema, pero pueden ayudarnos a reconocerlo cuando lo vemos.

METAIMÁGENES

Me preocupan las imágenes. Las imágenes son lo que significan las cosas. Piensa en la palabra imagen. Connota algo suave, una piel diáfana que reluce en el aire, como la película irisada de una pompa de jabón. Las imágenes connotan imágenes, la multiplicidad de ser una imagen. Las imágenes se rompen con un pequeño tintineo, su destrucción es tan bella como su ser, en esencia, son instrumentos de tortura que explotan a través de la curtida capacidad del individuo para sentir emociones poderosas e indiferenciadas, llenas de anhelo, insatisfacción y monumentalidad. No cumplen ninguna función social.

E. L. DOCTOROW, *El libro de Daniel*

Éste es un ensayo sobre imágenes acerca de imágenes; es decir, sobre imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen¹. No se trata precisamente de un tema sin precedentes. La autorreferencia es un problema central de la estética moderna y de sus varias revisiones posmodernas. Por el lado de la modernidad, pensamos en Clement Greenberg y su afirmación de que el arte moderno aspira a explorar y presentar la naturaleza esencial de su propio medio, o en la descripción que hace Michael Fried de la «absorción» y la antiteatralidad autorreferencial de la pintura moderna². Por el lado de la posmodernidad, pensamos en la afirmación de Thierry de Duve de que «la obra de arte es autoanalítica». Este autoanálisis no se dirige al medio, sino a las condiciones determinantes de la obra: a su situación institucional, a su posicionamiento histórico, al modo en el que se dirige a sus espectadores. Como escribe John Rajchman:

¹ Agradezco a Akeel Bilgrami, Arnold Davidson, Leonard Linsky y Joel Snyder haber leído y criticado este ensayo, aunque no hayan estado del todo de acuerdo con él. También me gustaría dar las gracias al Center for Twentieth Century Studies de la University of Wisconsin, Milwaukee, y especialmente a Katherine Woodward, Herbert Blau y Jane Gallop, por una conversación extraordinariamente estimulante sobre este texto en su versión más temprana.

² Véase «Avant Garde and Kitsch» y «Towards a Newer Laocoon», en J. O'Brian (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1986 y 1993, 4 vols.; y M. Fried, «Art and Objecthood», *ArtForum* 5 (verano 1967), pp. 12-23.

Decir que la obra es autoanalítica es... decir que consiste en la crisis por la que pasa, que queda puntuada por momentos de descubrimientos o «revelación», que requieren que uno se cuestione su propio concepto de quién es o en qué modo ha invertido en la obra. Es decir, que la obra se constituye a través de aquellos acontecimientos que suspenden la autoevidencia de la propia identidad y abren otras posibilidades que la reinterpretan retrospectivamente³.

Desde una perspectiva lo suficientemente amplia, podría parecer que estas versiones de lo que constituye la tarea fundamental de la modernidad no están enfrentadas; es decir, se podría pensar que lo que Fried llama «medio» incluye todas esas condiciones determinantes⁴. Lo que trato de decir es que la autorreferencia es un tema que une ciertas versiones del arte moderno que, a primera vista, podrían parecer radicalmente opuestas. Esto no le sorprenderá a nadie que haya visitado la exposición «Art about Art» [«Arte acerca de arte»] en el Whitney Museum en 1978, que abarcaba libremente desde piedras preciosas antiguas hasta obras de Jasper Johns y Andy Warhol; tampoco a nadie que haya leído el ensayo de Leo Steinberg para el catálogo y su argumento de que «todo el arte está infectado de otro arte»⁵.

Sin embargo, el presente ensayo no trata sobre el «arte acerca del arte», sino sobre un tema relacionado pero diferente, las «imágenes acerca de imágenes». Aunque sea de forma provisional, me gustaría distinguir el problema de la autorreferencia pictórica, de las controversias de la estética moderna y posmoderna, de las batallas por determinar lo que es «auténtico», «bueno» o «potente» en el arte del siglo veinte, para trasladar el problema a un contexto bien diferente. A este nuevo contexto lo podríamos llamar la visión del «lenguaje ordinario» de las pinturas y las imágenes, un tratamiento de la representación como un fenómeno vernáculo. El nombre disciplinar de este contexto es «iconología», el estudio de un campo general de imágenes y de su relación con el discurso. No es necesario que los debates sobre el arte moderno desaparezcan o pierdan su identidad en este contexto más amplio. Lo que espero es que al juxtaponerlos a un análisis de la autorreferencialidad pictórica que comienza más allá de las instituciones artísticas y que atraviesa transversalmente los debates en torno a la modernidad, resulte más fácil entender lo que está en juego.

Otra vía por la que este ensayo no se adentra nos hubiera llevado hacia la abundante literatura sobre la autorreferencia en la lógica y la filosofía del lenguaje. Ese abordaje nos hubiera conducido al problema de los «metalenguajes», los discursos de segundo orden que tratan de reflexionar sobre los discursos de primer orden. Nos hubiera conducido a la intrincada literatura filosófica sobre la autorreferencialidad, la circularidad y la paradoja⁶. Sobre todo, analizaría el uso de toda esa clase de expre-

³ J. Rajchman en el prefacio a *Pictorial Nominalism*, de T. de Duve, trad. de D. Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. xvi.

⁴ Creo que esto es lo que afirma S. Cavell en su análisis del concepto de medio en *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1980.

⁵ J. Lipman y R. Marshall, *Art About Art*, intr. de L. Steinberg, Nueva York, Dutton, 1976, p. 9.

⁶ El índice del importante libro de J. Barwise y J. Etchemendy sobre este tema, *The Liar: An Essay on Truth and Circularity*, Nueva York, Oxford University Press, 1989, ilustra muy bien la conexión entre el problema se-

siones verbales tipificadas por «yo» y «esto», el uso de términos deícticos, de índices y de lo que se llama «shifters» para establecer la referencia –y en particular la autorreferencia– al medio y los usuarios del lenguaje⁷. Pero este ensayo trata sobre las imágenes acerca de imágenes, no sobre las palabras acerca de palabras. Su objetivo no es derivar un modelo de autorreferencia pictórica a partir del arte o el lenguaje, sino descubrir si la imagen puede proporcionar su propio metalenguaje. Quiero experimentar con la idea de que las imágenes puedan ser capaces de reflexionar sobre sí mismas, capaces de proporcionar un discurso de segundo orden que nos diga –o por lo menos nos muestre– algo sobre las imágenes. Así pues, mi procedimiento será de écfrasis. Es decir, sólo voy a intentar ofrecer descripciones fieles de una serie de imágenes que, cada una a su manera, parecen ser autorreferenciales. Esto plantea un problema evidente para la pretensión implícita en el concepto de «metaimagen», que sugiere un intento de construir un discurso de segundo orden sobre las imágenes *sin* acudir al lenguaje, sin recurrir a la écfrasis⁸. Pero este ensayo *trata* sobre las imágenes acerca de imágenes; no es un ensayo *en* imágenes, sino en palabras. Regresaré al problema de las «palabras acerca de imágenes» (y lo que las metaímagenes dicen sobre ellas) en mi conclusión. Por el momento, no voy a afirmar que estas palabras estén libres de un conocimiento especializado o de una interpretación o especulación; tampoco son inocentes en lo que respecta a problemas de autorreferencia parecidos en el arte y el lenguaje. Tampoco pretendo que las imágenes que utilizo tengan importancia artística, ni que sean filosóficamente profundas; sólo las presento para que ilustren de qué forma

mántico de la autorreferencia y la figura geométrica de la circularidad. Si buscas la palabra «autorreferencia» se te dice «véase *argumento circular*». Sin embargo, por lo que sé, nadie ha sido capaz de demostrar que haya una relación *necesaria* entre la autorreferencia y la paradoja. Agradezco a Leonard Linsky que haya entrenado a un alumno muy torpe en esta materia.

⁷ Véase E. Anscombe, «The First Person», en S. Guttenplan (ed.), *Mind and Language*, Nueva York, Oxford University Press, 1975, pp. 45-65. Una explicación según el lenguaje común de la autorreferencia pictórica que comenzara por el lenguaje podría empezar con dos formas distintas de autorreferencia en el lenguaje: (1) en los metalenguajes, las palabras acerca de palabras, las frases que hacen referencia a ellas mismas, las proposiciones acerca de proposiciones; (2) en las expresiones lingüísticas que se refieren a su productor, el uso de las palabras para señalar al agente que las origina, la «primera persona» o «yo» de un enunciado. Podríamos pensar en ello como la diferencia entre «esto» y «yo», los *shifters* o índices cuyo significado cambia radicalmente según su contexto: «esto» sólo significa algo en relación a un contexto específico en el que se señala, «yo» sólo significa algo en relación al contexto de un enunciado. ¿Es un error pensar siquiera en estas expresiones como «referenciales» en el mismo sentido? ¿Es verdad que «yo» se «refiere» al que habla? Las dos versiones de la Paradoja del Mentiroso ilustran los límites de estas dos formas de autorreferencia: «La frase que se encuentra entre estas comillas es falsa» y «yo siempre miento». La autorreferencia en la primera frase toma la forma de metalenguaje; se refiere a «la frase», a su propia existencia como fragmento del lenguaje. El «yo» al que se refiere la segunda expresión es el productor de una expresión, el que habla. Esto es como la diferencia entre algo que se muestra «a sí mismo» y algo que se muestra «a él mismo», la diferencia entre exponer *la exposición* y exponer al que expone. Podemos pensar en una imagen para estas dos formas de autorreferencia si nos imaginamos dos retratos, uno en el que la retratada aparece de perfil señalándose a sí misma, y otro en el que su rostro nos mira directamente. La primera pintura dice «ella está ahí»; la segunda pintura dice «yo estoy aquí». M. Schapiro habla sobre las imágenes frontales y de perfil en *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, La Haya, Mouton, 1973, pp. 38-39.

⁸ Véase el capítulo 5, «La écfrasis y el otro», donde se ofrece una explicación extensa de esta estrategia verbal.

las imágenes reflexionan sobre sí mismas. Es decir, cada ejemplo debería entenderse como una especie de espécimen que debe ser investigado para descubrir qué es lo que nos dice sobre sí mismo y qué es lo que puede sugerir acerca de otras metaimágenes.

La imagen en sí misma

Una parte importante del «psicoanálisis» de la pintura
lo lleva a cabo la pintura en sí misma.

Thierry DE DUVE, *Pictorial Nominalism*

Un caballero enchaquetado y bastante ordinario dibuja una imagen (figura 1). Está a punto de acabar; casi ha llenado el espacio disponible y el dibujo ya no tiene a dónde ir, si no es al cuerpo del propio dibujante, ya que el hombre se integra en su propio dibujo, en el centro de una espiral que él mismo ha dibujado, una espiral cuyo anillo externo ha sido más elaborado, con un paisaje rural lleno de árboles, un jirón de nube y una casita sobre una ladera. El caballero domina este paisaje; se sitúa sobre él como un dios-del-cielo sentado sobre un remolino de su creación. Sin embargo, éste parece serle indiferente, su atención (si es que tiene alguna) se limita al punto en el que su lápiz toca la línea que está inscribiendo, o se retira hacia dentro, velada bajo sus párpados encapuchados y su boca impasible. Está sereno, con una pose que insinúa un *contrapposto*, con su peso inclinado levemente hacia delante. Todo lo que está en su mundo, incluido él mismo, ha sido creado por él mismo. Hasta la firma, título y leyenda que aparecen en la parte de abajo («ST 1964 New World New Yorker») son producto de su bolígrafo⁹.

Ésta es la ficción del dibujo. Visto como un hecho, como la huella de un acontecimiento real, un acto de dibujo por parte de Saul Steinberg, podríamos leer esta narrativa en el sentido opuesto, y la línea temporal irá desde el interior al exterior, desde el centro a la circunferencia. Si lo vemos como un hecho, no miramos a la escena del dibujo, sino que imaginamos la actividad del artista. Lo vemos comenzar con el dibujo de un hombre en el centro de una hoja de papel vacía, dibujar el lápiz en la mano del hombre, dibujar la espiral cada vez más amplia a partir del lápiz, hasta que comienza a llenar la página, elaborando el círculo exterior con elementos de un paisaje para después añadir la firma, el título y el destino del dibujo. Leído en el sentido de las agujas del reloj, el dibujo podría entenderse como la bien conocida alegoría de una historia de la pintura moderna, que comienza con la representación del mundo exterior y se mueve hacia la abstracción pura. Leído en el sentido contrario a las agujas del reloj, el dibujo muestra otra historia, una que se ha movido desde la figura a la abstracción y de ésta al paisaje y de éste a la escritura de abajo: a un «Nuevo Mundo» que queda más allá de la circunferencia del dibujo.

⁹ El verdadero título del dibujo de Steinberg es *La espiral*, pero cuando se publicó por primera vez, en el *New Yorker*, su título era *New World* [«Nuevo mundo»]. Este título estableció este dibujo como ejemplar de toda una serie de dibujos sobre el tema del artista como creador de mundos.

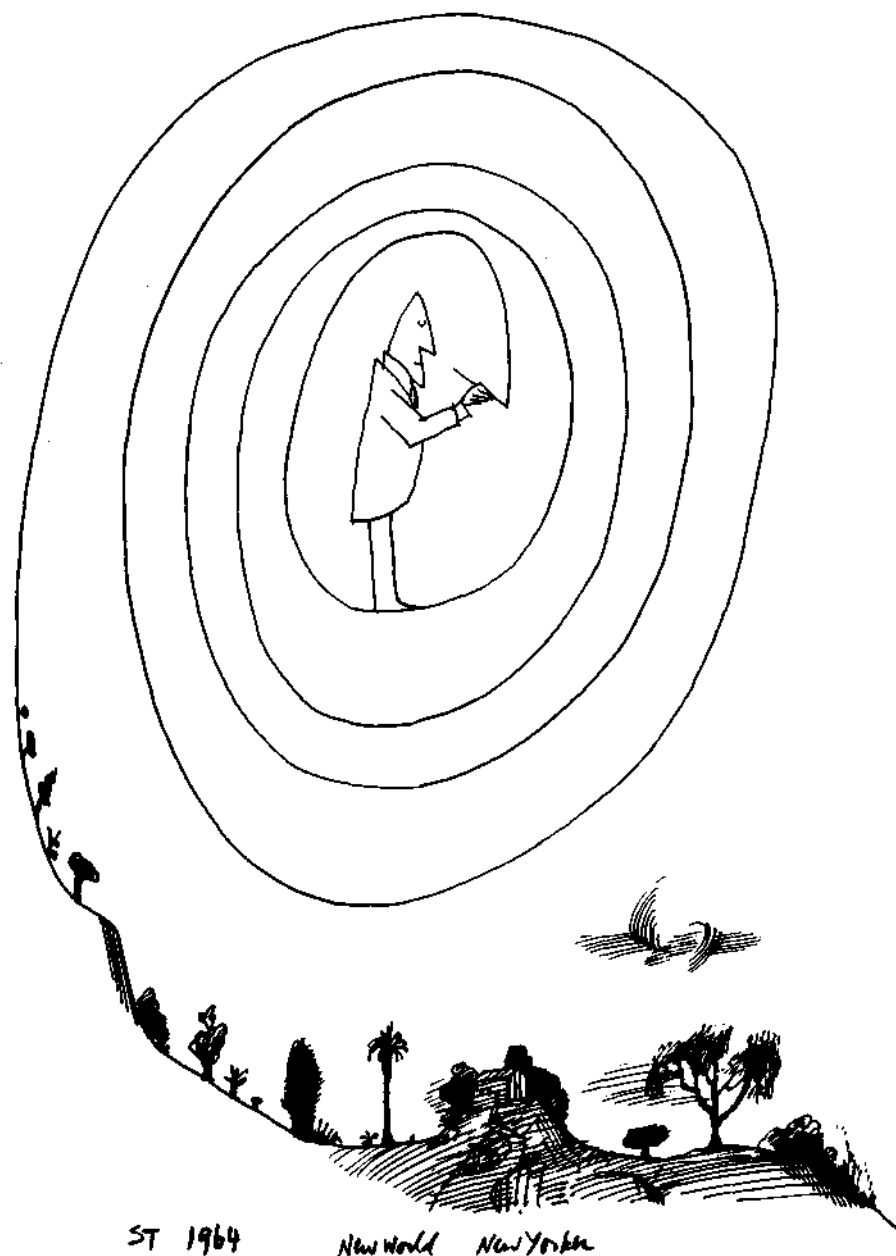


Figura 1. Saul Steinberg, *The Spiral* (1964), de la serie de Steinberg *New World*. Dibujo de Saul Steinberg;
© 1963, 1991, The New Yorker Magazine, Inc.

Saul Steinberg lo ha descrito como «un dibujo que da miedo», que «se vuelve cada vez más y más estrecho», como «la vida del artista que vive su propia esencia. Se convierte en la propia línea y, finalmente, cuando se cierra la espiral, se convierte en naturaleza»¹⁰. Steinberg nos ofrece la lectura que un artista haría de este dibujo, una lectura desde dentro. Lo ve como una imagen terrorífica y sublime del peligro del arte autorreflexivo. Pero existe otra versión del dibujo que procede desde fuera. Desde ese ángulo, el dibujo no es «arte», sino una tira cómica del *New Yorker*; no es sublime, sino ridículo. Esta versión se da cuenta de que el dibujo no retrata al artista como un individuo expresivo que crea un mundo a partir de la nada, sino a un caballero burgués que garabatea sin propósito sobre su bloc. Ciertamente, no se trata del estereotipo moderno del artista bohemio. Se parece más a la imagen de lo que podría ser un espectador del dibujo, quizá un «neoyorquino», un típico lector del *New Yorker*, un hombre de negocios urbano, adinerado y acomodado que disfruta de un momento de ocio. Si Matisse creó un arte para el hombre de negocios cansado, parecería que Steinberg nos mostrara el arte del hombre de negocios cansado. El «Nuevo Mundo» que designa el título no es el mundo abstraído del artista autónomo y alienado, sino *nuestro* mundo («América», o «1964», como dice la leyenda), un mundo que no sólo está representado por las imágenes, sino que de hecho está constituido y creado por la construcción de imágenes. Se trata de una ilustración perfecta de lo que he llamado un «giro pictorial» en la cultura posmoderna, el sentido de que vivimos en un mundo de imágenes en el que, para parafrasear a Derrida, no hay nada fuera de la imagen¹¹.

Puede que al final esta versión del dibujo resulte tan aterradora como la visión que Steinberg ofrece desde dentro. Los espectadores nos podemos defender de ella diferenciándonos de la imagen (no todo el mundo es un caballero blanco vestido con chaqueta de traje), o apartándonos en el tiempo (podemos decir que el «Nuevo Mundo» de «1964», la fecha del dibujo, no es nuestro mundo de 1993). Pero ambas defensas pueden ser franqueadas fácilmente si reconocemos el modo en que la imagen nos abarca, nos reclama. Puede que «yo», el espectador, no sea un burgués respetable, pero este «yo» es conciente de vivir en un mundo dominado por los negocios. Puede que el «Nuevo Mundo» que constituyen las imágenes ya sea agua pasada a finales del siglo veinte, un cliché del posmodernismo, pero sigue siendo nuestro mundo. En la era de la victoria final del capitalismo post-Guerra Fría, de la cultura global de imágenes y de simulación, el dibujo tiene un sentido de realismo profético. El dibujo de Steinberg es una metaimagen, una imagen autorreferencial; estricta y formalmente se trata de un dibujo que trata «sobre sí mismo». Esto no impide que trate también sobre muchas otras cosas, o incluso, de forma más fundamental, que ponga en entredicho la cuestión fundamental de la referencia, la que determina de qué trata una imagen y constituye el «sí mismo» al que se refiere en su estructura de autorreferencialidad.

Quizá lo que esta imagen cuestiona más claramente es la estructura de «dentro y fuera», de la representación de primer y segundo orden en la que se basa el con-

¹⁰ Citado en el texto de H. Rosenberg para el catálogo del Whitney Museum, *Saul Steinberg*, Nueva York, Knopf, 1978, p. 19.

¹¹ Véase el capítulo 1, «El giro pictorial», donde se desarrolla esta afirmación.

cepto de «meta». Para estabilizar una metaimagen, o cualquier discurso de segundo orden, para separarla claramente del lenguaje-objeto de primer orden que describe, se requiere una imagen de espacios y niveles concéntricos y anidados. Así pues, la mayoría de las metaimágenes muestran una imagen-dentro-de-una-imagen simplemente como uno más de los muchos objetos representados. Hasta una imagen-dentro-de-una-imagen que duplica la imagen en la que se enmarca (el efecto de la *mise en abîme*) puede, en principio, mantener sus niveles y sus fronteras diferenciadas. Pensemos en un dibujo que muestra un hombre que pinta una imagen de un hombre que pinta una imagen de un hombre... etc. La regresión infinita de la simulación, de la duplicación y de la repetición no desdibuja la frontera entre los niveles, excepto en el punto de fuga; uno simplemente tiene *n*-niveles de representación anillada, cada uno de ellos diferenciándose claramente como un exterior y un interior. El dibujo de Steinberg es un tipo de evocación y trasgresión deliberada de esta estructura «anillada» claramente demarcada. La forma espiral construye una estructura de interior-exterior que es continua, sin rupturas, demarcaciones, ni duplicaciones. Se trata de una metaimagen en un sentido formal o estricto, de una imagen acerca de sí misma, una imagen que se refiere al proceso de su propia construcción, pero que al mismo tiempo disuelve la frontera entre lo interno y lo externo, entre la representación de primer y segundo orden, de la que depende la estructura de la metaimagen¹².

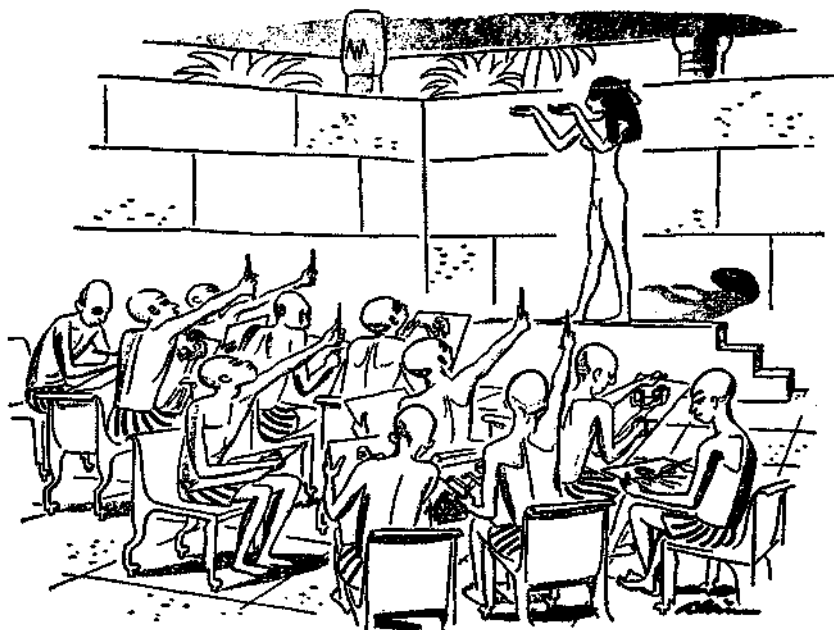
Otras imágenes

Se trata de una operación subversiva, dentro de un discurso límpido en el que se esconde, un caballo de Troya, una ficción panóptica que utiliza la claridad para insertar una alteridad en nuestro «epistema».

Michel DE CERTEAU, *Heterologías*

La conocida tira cómica de Alain (figura 2) para el *New Yorker* (1955) es una metaimagen que no sólo se refiere a sí misma, sino a una clase de imágenes que por lo general se entienden como pertenecientes a un tipo diferente. Alain nos muestra una clase de estudiantes de arte egipcios «dibujando del natural», pintando la figura de un modelo desnudo que posa de forma rígida y plana, una pose marcadamente parecida a la de esas figuras rígidas y planas que vemos en la pintura egipcia. A diferencia del de Steinberg, cuyos ojos de caballero-artista se cierran, casi parodiando la «absorción» moderna, los artistas de Alain están claramente implicados en el problema tradicional de la representación del mundo visible. Si Steinberg nos muestra una narrativa moderna de la historia del arte inscrita dentro de una contranarrativa posmoderna, Alain ofrece una narrativa clásica de la historia del arte como el progreso de la representación visual, desde los antiguos hasta nuestros días.

¹² Véase R. Barthes, *All Except You* (Galerie Maeght, 1983), que ofrece una reflexión más amplia sobre «le représentant d'un représentant» en los dibujos de Steinberg.



DRAWING BY ALAIN © 1955 THE NEW YORKER MAGAZINE, INC.

Figura 2. Alain, «Egyptian Life Class». Dibujo de Alain; © 1955, 1983, The New Yorker Magazine, Inc.

Ernst Gombrich utiliza esta imagen para comenzar su *Arte e ilusión*, argumentando que proporciona la clave del «enigma del estilo» en la historia del arte, el desconcertante hecho de que las formas de representar en imágenes al mundo sean diferentes en diferentes momentos y lugares¹³. «Egipto» es la figura que utiliza Gombrich para representar la forma más radical de esta diferencia: representa la alteridad, tanto histórica como racial, el arte oriental repetitivo, estereotipado y estático, la «prehistoria» del arte antes de que la «revolución griega» introdujera la progresión dinámica de «esquema y corrección» en el desarrollo de la representación visual. Para Gombrich, la tira cómica de Alain «apunta a que ellos [los egipcios] percibían la naturaleza de una forma diferente» (p. 3), o, de manera aún más fundamental, a que no veían la naturaleza en absoluto, sino simplemente copiaban las mismas fórmulas que ya se sabían: «A menudo hemos vuelto a mirar a los egipcios», dice Gombrich, «y a su método de representar en una imagen todo lo que sabían, en lugar de todo lo que veían» (p. 394).

La lectura que hace Gombrich de la tira cómica de Alain es curiosa, aunque sólo sea porque no dice nada sobre lo que hace que la tira sea graciosa y aún menos sobre los detalles de la imagen. Casi dan ganas de decir que lo que hace es llevar su esquema o estereotipo sobre «Egipto» a la imagen, de modo que sólo ve en ella lo que está dispuesto a

¹³ E. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 2. En adelante los números de página se citarán en el texto [ed. cast.: *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología en la representación simbólica*, trad. de G. Ferrater, Barcelona, Debate, 1998].

ver. El problema más evidente de la lectura de Gombrich es su sugerencia de que esta tira cómica demuestra que los egipcios «percibían la naturaleza de una forma diferente». De hecho, la clave de la imagen está en que muestra a los estudiantes de arte egipcios no de forma «diferente», sino comportándose justo como lo hacen los estudiantes de arte occidentales y modernos en las clases de dibujo del natural tradicionales. Miran utilizando su pulgar para «poner al modelo en perspectiva» y establecer proporciones, y los dibujos que producen parecen reproducir bastante fielmente el contorno del modelo. Se les muestra dibujando exactamente lo que ven, no un «estereotipo» o esquema conceptual. Lo que tiene de divertido esta tira cómica, según creo, no es que muestre a unos egipcios exóticos, extraños y diferentes de nosotros, como sería de esperar, sino que, contra toda expectativa, los muestra como unos seres exactamente iguales a nosotros¹⁴.

Podemos seguir aclarando cuál es el sentido de esta tira cómica si además nos preguntamos a costa de quién es este chiste. Creo que Gombrich piensa que es a costa de los egipcios miopes, que no consiguen ver (y mucho menos representar) la naturaleza, al estar atrapados en sus convenciones estereotipadas. Desde esta perspectiva, todo el arte y los artistas egipcios «(se) ven igual» en los dos sentidos que puede tener la expresión. Según Gombrich, el arte de otros continentes sigue siendo relevante para nosotros porque supone el «comienzo» de una historia del progreso de la representación en imágenes que siempre ha de repetirse, el mismo modo en que los niños tienen que empezar dibujando las formas más básicas antes de poder «corregirlas» al confrontarlas con la realidad visual. Como dice Gombrich: «El “egipcio” que hay en todos *nosotros* [las curiosas son mías] puede ser reprimido, pero nunca le vencemos del todo» (p. 395). Una lectura alternativa diría que el chiste se da a costa nuestra, a costa de los espectadores modernos que esperan ver una forma de hacer imágenes extraña y exótica y se dan cuenta de que en realidad se trata de una imagen sobre el modo en que hacemos imágenes. La «igualdad» estereotipada que proyectamos sobre los egipcios es en realidad un reflejo de nuestras propias convenciones; Alain revela que nuestras exploraciones «dinámicas» y «progresivas» de la «naturaleza» en las clases de dibujo «del natural» están tan profundamente aferradas a la igualdad y la repetición como lo estaba la pintura de los egipcios.

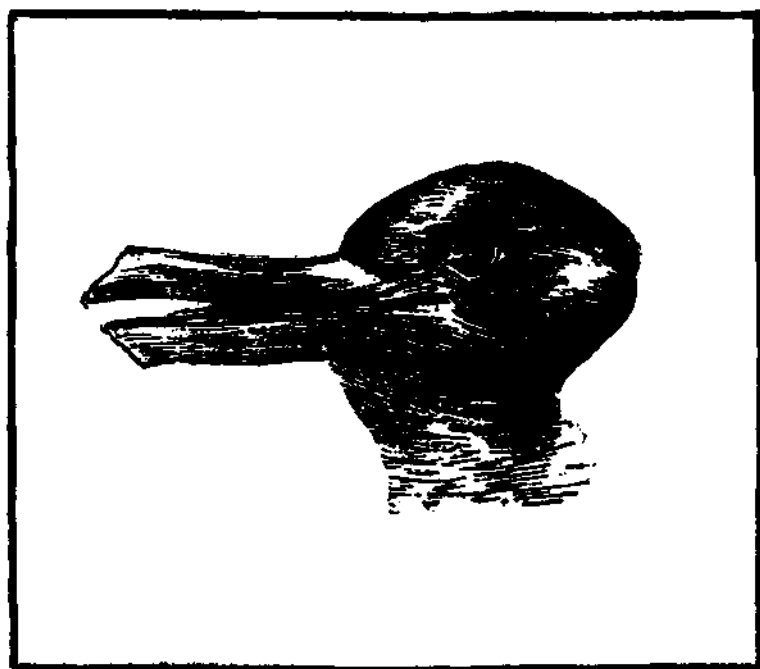
En cualquier caso, no pretendo sugerir que esta segunda lectura sea la «correcta» en contraposición con la «incorrecta» de Gombrich. En un sentido muy real, la segunda lectura depende de la primera: es la expectativa de descubrir una diferencia la que prepara el terreno para que la revelación de igualdad resulte desconcertante, como darse cuenta, antes de tiempo, de que el secreto del humor polaco es el ritmo. Hasta cierto punto, la lectura de Gombrich desempeña el papel necesario de hombre serio, u hombre de paja, para el chiste de Alain. Las dos lecturas de Alain, al igual que las dos lecturas del «Nuevo Mundo» de Steinberg, establecen una relación dialéctica, con lo que quiero decir que se contradicen, que se oponen, pero que, sin embargo, también se necesitan y se dan vida mutuamente. Lo que quiera que sean estas tiras cómicas como totalidades, como metaimágenes, no se puede reducir ni a una lectura ni a la otra, sino que se constituye en el diálogo entre las dos.

¹⁴ Agradezco a Joel Snyder que me explicase este chiste.

Imágenes dialécticas

La ambigüedad es la imagen pictórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica detenida.
Walter BENJAMIN, *Reflexiones*

A continuación quiero considerar una clase de imágenes cuya función principal es ilustrar la coexistencia de lecturas contrarias, o simplemente diferentes, en una sola imagen, un fenómeno que en ocasiones se llama «multiestabilidad»¹⁵. Los dibujos y diagramas ambiguos, el clásico «Pato-Conejo» (figura 3) y otros como el cubo de Necker (figura 4), la «Doble Cruz» (figura 5) y «Mi mujer y mi suegra» (figura 6) han sido un ingrediente habitual de los libros de texto sobre la psicología de la visión desde finales del siglo diecinueve. Las imágenes multiestables también son un componente familiar de los estudios antropológicos sobre el llamado «arte primitivo». Las máscaras, los escudos, los ornamentos arquitectónicos y los objetos rituales a menudo muestran paradojas visuales en las que se unen formas humanas y animales, vistas frontales y de perfil o caras y genitales. El efecto «fort-da» de estas imágenes se asocia a veces con



«¿Ves un pato, un conejo o las dos cosas?», de *Harper's Weekly*, originalmente en *Fliegende Blätter*.

Figura 3. Joseph Jastrow, «El Pato-Conejo», de *Fact and Fable in Psychology*, Nueva York, Houghton Mifflin, 1990.

¹⁵ Véase T. Doleve-Gandelman y C. Gandelman, «The Metastability of Primitive Artefacts», *Semiotica* 75, 3/4 (1989), pp. 191-213.

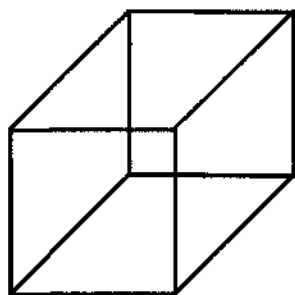


Figura 4. Cubo de Necker.

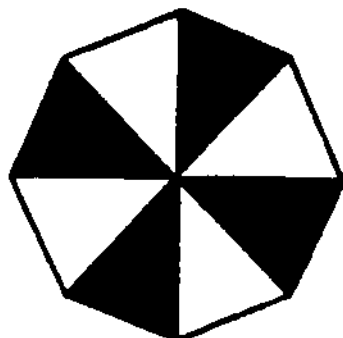


Figura 5. «Doble cruz», en L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1958.



Mi mujer y mi suegra. Boring considera esta viñeta la mejor imagen-acertijo, en el sentido de que ninguna de las dos figuras se privilegia sobre la otra. (Del *American Journal of Psychology* XLII [1930], pp. 444-445.)

Figura 6. *Mi mujer y mi suegra*, reproducido en N. Scheidemann, *Experiments in General Psychology*, Chicago, Chicago University Press, 1939.

formas de «pensamiento salvaje», ritos de paso y experiencias «liminales» que marcan un umbral en el que el tiempo y el espacio, la figura y el fondo, el sujeto y el objeto se embarcan en un juego interminable de «sube y baja»¹⁶.

Asimismo, el hecho de que las imágenes multiestables reaparecen en prácticas artísticas de todas las edades, además de en estudios tanto sobre el «salvaje» como sobre la mente «moderna», debería hacernos escépticos frente a cualquier intento de pensar en

¹⁶ Sobre las «representaciones divididas» véase C. Lévi-Strauss, *The Way of Masks*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, y F. Boas, *Primitive Art*, Nueva York, Dover, 1955; sobre el juego de «fort-da», véase S. Freud, «Beyond the Pleasure Principle», en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 18, p. 271 [ed. cast.: *Más allá del principio del placer*, trad. L. López Ballesteros, Madrid, Alianza Editorial, 2000]; sobre el uso de imágenes multiestables para provocar experiencias «liminales» o de «umbral», véase A. van Gennep, *The Rites of Passage*, Londres, Routledge, 1960 [ed. cast.: *Los ritos de paso*, trad. de J. Azaola, Madrid, Taurus, 1986].

estas imágenes como si fueran únicamente «primitivas» en un sentido antropológico. Sin embargo, puede que sean primitivas en otro sentido: en lo que respecta a su función como reflexión sobre la naturaleza básica de las imágenes, se trata de lugares en los que la representación visual se expone a sí misma para ser sometida a escrutinio, en lugar de borrarse en beneficio de la representación transparente de otra cosa. Las metaimágenes son imágenes que se muestran a sí mismas para *conocerse*: escenifican el «autoconocimiento» de las imágenes.

La mayoría de las imágenes multiestables no son metaimágenes en el sentido formalmente explícito en el que lo son las tiras cómicas de Steinberg y Alain. Muestran el fenómeno del «anillado», presentando una imagen que se oculta dentro de otra, pero, al igual que en el de Steinberg, suelen dejar una frontera ambigua entre la representación de primer y de segundo orden. No se refieren a sí mismas, ni a una clase de imágenes, sino que emplean una sola *Gestalt* para cambiar desde una referencia a otra. La ambigüedad de su referencialidad produce una especie de efecto secundario de autorreferencia al dibujo como dibujo, una invitación a que el espectador regrese fascinado al misterioso objeto cuya identidad parece ser tan mutable y, sin embargo, tan absolutamente singular y definitiva.

Por tanto, la autorreferencia que provoca la imagen multiestable tiene tanto que ver con el yo del observador como con la metaimagen en sí. Podríamos pensar en la imagen multiestable como un instrumento para provocar el autoconocimiento, una especie de espejo para el espectador, o una pantalla para la autoproyección, como el test de Rorschach. La identidad del observador puede aparecer en diálogo con unos estereotipos culturales específicos –por ejemplo, los «egipcios» de Alain o el «caballero» de Steinberg– que acarrean todo un conjunto de asociaciones ideológicas explícitas. O se puede situar en algo tan simple (y aparentemente neutro) como la posición del cuerpo del observador. Por ejemplo, cuando mejor se activan los aspectos multiestables del cubo de Necker (véase la figura 4) es cuando uno se imagina que mira a la imagen alternativamente desde arriba y desde abajo. Si la imagen multiestable siempre pregunta «¿Qué soy?» o «¿Cómo (se) me ve?», la respuesta depende de que el espectador se haga las mismas preguntas.

Estas preguntas y estas respuestas, el diálogo del observador con su metaimagen, no ocurren en un terreno incorpóreo al margen de la historia, sino que están inscritas en discursos, disciplinas y regímenes de conocimiento específicos. Las metaimágenes pueden ser utilizadas como objetos rituales en una práctica cultural, o como ejemplos e ilustraciones en el modelo antropológico de dicha práctica; pueden aparecer como ocasiones para el disfrute y entretenimiento de medio pelo en revistas como *The New Yorker* o *Fliegende Blätter*, o como ilustraciones en tratados de filosofía y psicología. Quizá lo más notable sea su capacidad de moverse a través de las fronteras de discursos populares y profesionales. La metaimagen es una pieza de aparato cultural móvil, que puede desempeñar un papel secundario como ilustración o un papel primario como una especie de imagen sumarial, lo que yo he llamado un «hipericono» que encapsula todo un epistema, una teoría del conocimiento¹⁷. Gombrich emplea «La clase de dibujo egipcia» de Alain para resumir todo su argumento sobre la historia de la representación visual,

¹⁷ Véase *Iconología*, pp. 5-6, 158.

situándolo al principio y al final del libro. Panofsky y Althusser utilizan la escena del saludo cívico como el epítome que inaugura las ciencias de la iconología y la ideología. Los hipericonos discursivos como la cámara oscura, la *tabula rasa* y la Caverna de Platón sirven como el epítome de la tendencia que tienen las tecnologías visuales a asumir un papel central en las representaciones del yo y de su conocimiento, de objetos, de otros y de sí mismo. No son meros modelos epistemológicos, sino «conjuntos» éticos, políticos y estéticos que nos permiten observar a los observadores¹⁸. En su forma más potente, no sirven como meras ilustraciones de la teoría, sino que dan imagen a la teoría.

A Wittgenstein le preocupaban estas imágenes teóricas. Podía ver el valor que tenían desde un punto de vista pedagógico: la «ventaja» de un modelo visual y concreto que «podía entenderse de un vistazo y retenerse fácilmente en la mente»¹⁹. Sin embargo, desde otro punto de vista, esta «ventaja» era una desventaja. Puede que este hipericono sea demasiado fácil de «entender» y que «retenga» a la mente en la parálisis de una analogía engañosa, una metáfora seductora: «Una imagen nos retenía cautivos y no podíamos salir de ella»²⁰. En ocasiones, parece como si Wittgenstein prefiriera la posibilidad de una «teoría desnuda» que se articulase «en frases o ecuaciones» y que prescindiera del «modelo» o «simbolismo» que «viste a la teoría pura» y nos permite darle imagen.

Sin embargo, el mismo hecho de que Wittgenstein recurra a la figura de un cuerpo teórico desnudo y vestido revela la imposibilidad de deshacerse de la imagen sin recurrir a otra imagen. Sospecho que la obsesión de Wittgenstein con el Pato-Conejo, posiblemente una de las metaímagenes multiestables más famosas de la psicología moderna, se podría explicar por la ansiedad que le producía esta fijación del discurso en ciertas imágenes, especialmente en imágenes de / en la mente, en analogías visuales, etc. La ventaja del Pato-Conejo era doble: (1) se trata de un hipericono débil o periférico; por ejemplo, no sirve como modelo de la mente, sino como una especie de reclamo o cebo para atraer a la mente, para sacarla de su escondite; (2) su «efecto» central no se corresponde con la estabilización de una imagen que pudiera «entenderse de un vistazo y retenerse fácilmente en la mente». El Pato-Conejo es el hipericono ideal para Wittgenstein porque no puede explicar nada (siempre espera ser explicado) y, si posee una cierta «doctrina» o mensaje, es sólo como emblema de su resistencia a la interpretación estable, a ser entendido de un vistazo. El dibujo del Pato-Conejo del propio Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (figura 7) elimina todos los elementos realistas (las sombras y el modelado) que pudieran facilitar ese vistazo, reduciendo la imagen a una abstracción esquemática y mínima que no «(se) ve» ni como un pato, ni como un conejo.

¹⁸ El libro de J. Cray *Techniques of the Observer* (Cambridge, MIT Press, 1990) habla sobre la suerte de la cámara oscura como aparato, metáfora y ensamblaje cultural en la óptica y en la fisiología óptica de los siglos dieciocho y diecinueve. Véase mi crítica de Cray en el capítulo 1.

¹⁹ L. Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Nueva York, Harper, 1958, p. 6 [ed. cast.: *Los cuadernos azul y marrón*, trad. de F. Gracia Guillén, Madrid, Tecnos, 1984].

²⁰ L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trad. de G. E. M. Anscombe, Nueva York, Macmillan, 1953 [ed. cast.: *Investigaciones filosóficas*, trad. de A. García y U. Moulines, Barcelona, Crítica, 1988].

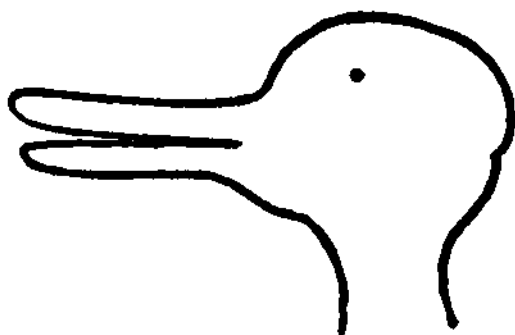


Figura 7. El Pato-Conejo de Wittgenstein, en *Investigaciones filosóficas* (Cambridge, MA, Blackwell Publishers, 1958).

Algún día alguien escribirá una historia del Pato-Conejo, siguiendo su emigración desde las páginas de una revista cómica alemana del siglo diecinueve, muy apreciada por Freud, a través de su largo viaje por la psicología de la *Gestalt* y por la psicología cognitiva americana. Desde su rol canónico y estabilizado en *Arte e ilusión* de Gombrich, a su sorprendente aparición en un cuadro de Jackson Pollock y su apoteosis en las *Investigaciones filosóficas*. El objetivo inmediato de Wittgenstein con el Pato-Conejo parecía haber sido negativo: la imagen servía para desestabilizar las explicaciones psicológicas que habían estabilizado al Pato-Conejo como modelo de la factura de imágenes mentales en el espectador. Para Joseph Jastrow, que fue el primero en someter al Pato-Conejo a la disciplina científica en su *Fact and Fable in Psychology*, el modelo de espectador se basaba de forma explícita en la fotografía: «El ojo se puede comparar con una cámara fotográfica, con su tapa en forma de párpado, su obturador en forma de iris, su lente y su placa sensitiva: la retina»²¹. Este modelo del ojo, genera así un modelo bien familiar de la mente: «Las imágenes que se revelan, se van apilando, como lo hacen los negativos en el estudio del fotógrafo, en los casilleros de nuestros archivos mentales». El Pato-Conejo, y las imágenes multiestables en general, revelan la presencia de un «ojo de la mente» que se mueve por su almacén, interpretando imágenes y viendo diferentes aspectos de cada una. El ojo corpóreo simplemente transmite información: «la imagen de la retina no cambia» (p. 282), y la identidad del observador, lo que lo «diferencia» de otros espectadores, se localiza en el ojo de la mente: «los ojos físicos ven todos igual, pero... los ojos mentales reflexionan sobre su propia individualidad» (p. 277)²². Cuando veo el pato, mi ojo mental interpreta el Pato-Conejo como pato; cuando veo el conejo, mi ojo mental lo interpreta como conejo.

²¹ J. Jastrow, *Fact and Fable in Psychology*, Nueva York, Houghton-Mifflin, 1900, p. 276; en adelante las referencias se citarán con el número de página. Wittgenstein citó a Jastrow como la fuente de el Pato-Conejo en sus *Investigaciones*.

²² Agradezco a Ruth Leys su ayuda con la literatura psicológica sobre la identidad y la actividad del espectador, que habría sido relevante para Wittgenstein. Véase su artículo «Mead's Voices: Imitation as Foundation, or the Struggle against Mimesis», *Critical Inquiry* 19, 2 (invierno 1993), pp. 277-307.

Es fácil ver por qué esta explicación no sirve para explicar nada. Saul Steinberg nos muestra una imagen de lo absurda que es en su maravillosa tira cómica que muestra a un conejo asustado dentro de la cabeza de un hombre de negocios, que mira a través de las ventanas de los ojos (figura 8). Se trata de una especie de literalización de la noción de la «identidad» del espectador en el «ojo mental» de Jastrow: si el espectador ve el conejo, esto no quiere decir que tenga una imagen del conejo en su cabeza, sino que *hay* un conejo en su cabeza, que mira hacia fuera en busca de sus semejantes. A Wittgenstein le molesta e impacienta esta fábula. Nos advierte repetidamente de que no pensemos en el ver en términos de «mecanismos internos» («el concepto de “imagen interna” es engañoso, ya que este concepto utiliza la imagen “externa” como modelo» [*Investigaciones filosóficas*, p. 196]). Transforma la investigación, alejándose de la especulación sobre los mecanismos visuales internos, para centrarse en observaciones sobre lo que podríamos llamar «gramáticas de la visión», los juegos de lenguaje que empleamos en cosas como las interpretaciones, las descripciones y las exclamaciones que provocan las experiencias visuales. Compara la experiencia de «darse cuenta de un aspecto» con la aplicación de leyendas o etiquetas textuales a las ilustraciones de un libro (p. 193) y, en general, sustituye las relaciones causales entre el ojo «mental» y el «corpóreo» con un juego entre lo visual y lo verbal. Esto no quiere decir que sustituya el modelo del ojo interior por un «habla interior» o por la escritura. De lo que se trata, por el contrario, es de *aplanar* el campo de investigación, de sustituir el modelo de las causas profundas e internas que explican los efectos superficiales con una descripción en la superficie de intersecciones complejas entre diferentes códigos y convenciones. En lugar de «mirar dentro de nosotros» para encontrar una explicación mecánica, nos preguntamos qué tipos diferentes de *sentido* se pueden derivar de expresiones como «Veo un conejo», o «Ahora veo un pato», o «Es un pato-conejo», o «¡Un conejo!».

Wittgenstein incluso pone en entredicho la conocida «doctrina» negativa del Pato-Conejo, de que «no podemos experimentar lecturas alternativas» de la figura «al mismo tiempo» (Gombrich, p. 5), al sugerir que, de hecho, podemos experimentar una figura compuesta y sintética: «Puedo decir: “Es un pato-conejo”... La respuesta de que se trata de un pato-conejo, de nuevo, es una forma de dar parte de la percepción» (p. 195). Cualquiera que haya pasado horas mirando las páginas de *Fliegende Blätter* en busca de esta imagen, sabrá que Wittgenstein tiene razón, que lo que se busca no es ni un pato ni un conejo, sino un curioso híbrido que no se parece a nada, sino a sí mismo²³. Wittgenstein utiliza a esta extraña criatura para hacernos ver «que encontramos algunas cosas que nos desconciertan en el ver, porque no encontramos todo el asunto del ver lo suficientemente desconcertante en sí mismo». El Pato-Conejo no es sólo un acertijo que aparece frente a un paisaje de experiencias visuales estables y ordinarias, sino una figura, como el «Nuevo Mundo» de Steinberg, de «todo el asunto».

Wittgenstein restaura el «salvajismo» del Pato-Conejo liberándolo de su domesticación por parte de la psicología y de los modelos fotográficos de la psique. Otra for-

²³ Sobre la relación de esta imagen «híbrida» con la figura del mulato, véase la nota al pie 39. Me gustaría agradecer a mi asistente de investigación, John O'Brien, que encontrara a esta criatura.

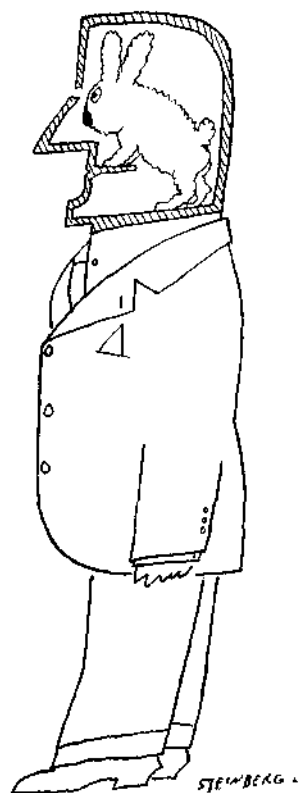
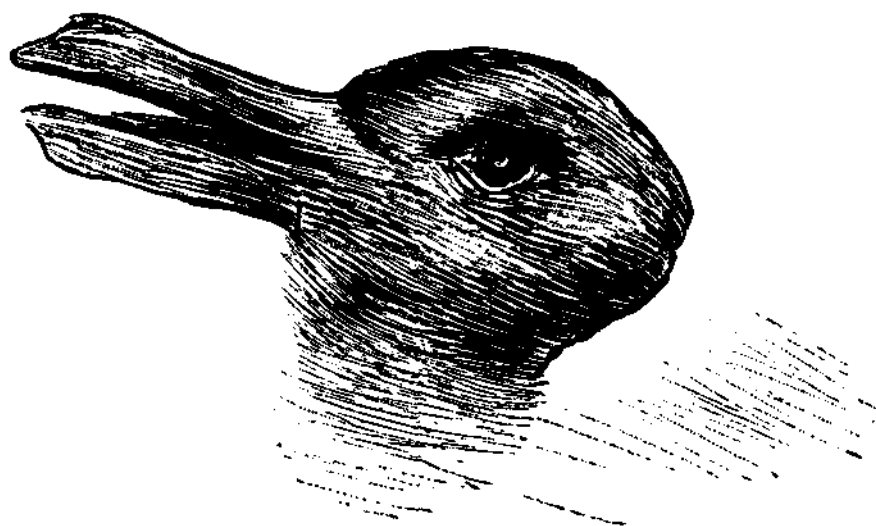


Figura 8. Saul Steinberg, *El conejo*.
Dibujo de Saul Steinberg; © 1948, 1986, The New
Yorker Magazine, Inc.

ma de recuperar ese salvajismo sería regresar a las «hojas que vuelan» del *Fliegende Blätter* para encontrar al Pato-Conejo en su entorno natural (véanse las figuras 9 y 10). Allí encontraríamos un bosque de signos, un campo heterogéneo de imagentexto en el que las figuras humanas y las animales interactúan libremente con las tiras cómicas y las anécdotas. El Pato-Conejo no está solo en este mundo, sino que se yuxtapone textualmente a la fábula de bestias que le precede y gráficamente a la ilustración de dicha historia, sobre todo al par de conejos sonrientes que aparecen escuchando a escondidas lo que sucede en la escena de la narración. La historia es «El oso en el nido de águilas», traducida del lenguaje de los cuentos chinos, el *Jägerlateinischen* («el latín de los cazadores»), una fábula sobre la capacidad de diferentes animales para hacerse «pasar» el uno por el otro y para coexistir en un «pacto amistoso» (*Freundschaftsbund*). El cazador que descubre al rollizo oseznio en el nido de las águilas se inventa una historia en la que las aguilillas aceptan convivir con el oseznio y dejarle compartir la comida que traen sus padres, siempre que éste se comprometa a no comérselas. Este acuerdo de *realpolitik* persiste hasta que llega el cazador y los mata a todos.

El «entorno nativo» del Pato-Conejo es un mundo de fábulas de bestias y tiras cómicas de animales donde abundan las cuestiones de representación, apariencia e identidad (la página anterior de este número de *Fliegende Blätter* muestra a un espectador escéptico que mete su cabeza en la boca de un león pintado). Puede que la posición es-

Welche Thiere gleichen ein- ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

Figura 9. Pato-Conejo, detalle de una página del *Fliegende Blätter* (1892).

pecífica del Pato-Conejo sea accidental, un mero capricho del editor de maqueta, o puede que sirva como una respuesta en imágenes —una especie de coda o colofón— a la narrativa del «Oso-Águila». Es difícil entender, fuera de este contexto, la pregunta que acompaña a esta figura, que lleva la etiqueta *Kaninchen und Ente*: «*Welche Thiere gleichen einander am meisten*» («¿Cuáles son los animales que más se parecen entre ellos?»). Es evidente que el conejo y el pato no «se parecen»; al igual que el Oso y el Águila, están «anidados» —es decir, localizados, imaginados, dotados de imagen *en la misma Gestalt*: uno es una representación o fábula narrativa, el otro es una imagen equívoca²⁴. El Pato-Conejo tiene que ver con la diferencia y la similitud, con el cambio de nombres e

²⁴ En su contexto original parecería que el conejo es la figura dominante, la que vemos en primer lugar, cuyo nombre aparece al principio. Se parece a los conejos que hay en sus cercanías en la ilustración del narrador y a su audiencia que acompaña a la historia; de hecho, los conejos aparecen fuera del círculo central de los cazadores. La posición del Pato-Conejo al final de la historia sugiere una moraleja tanto para los cazados como para los cazadores. Si la historia del oso que se hacía pasar por águila expone la lógica de un *freundschaftsbund* de miedo y respeto entre predadores de plumas y de pelo, el Pato-Conejo traslada esta moraleja al terreno de los animales que son cazados, un vínculo de *camuflaje* mutuo en el que el Pato y el Conejo se disfrazan el uno del otro. La evidente futilidad de estos disfraces mutuos (tanto el pato como el conejo son un «objetivo válido» para los cazadores y predadores) hace que el chiste sea aún más oscuro.

Der Bär im Adlerhorst.
(Nach dem Jäger-Esteinschen.)



„Wie? Ein Bär im Adlerhorst! Und dem wollen Sie jetzt gesehen und geschossen haben?“
„Eigenhändig“, entgegnete der Waid mit aller Vernünftigkeit. „Die Geschichte klingt allerdings ungläublich, aber sie ist wahr und darum die Erklärung sehr einfach!“
Allen fand der Bericht stül, aber der Graf erzählte mit erfrischer Miene weiter:

„Der alte Adler feht drei junge Bären, die in einem unbewachten Momente sich auf einer baumfreien Höhe herumtummeln. Alle drei zugleich zu fassen und mit in die Niste zu nehmen, ist ihm unmöglich. Er packt also den jüngsten beim Fell und bringt ihn seinen Jungen zum Adlerhorst. Statt ihn aber zu tödten, legt er ihn lebendig in's Nest und fliegt rasch wieder fort, um den zweiten Bären zu holen. Der junge Bär, nachdem er sich vom ersten Schrecken erholt, bräut die Knospenheit des alten Adlers, um den jungen Adler zu imponieren, indem er einen derselben frist. Wie er den alten Adler, diesmal ohne Beute, wiederkommen sieht, verflucht der junge Bär sich in eine Felsenkluft; der alte Adler aber meint, seine Jungen hätten mittlerweile den Bären gefressen und wundert sich nur, daß sie noch lebend haben. Da er nicht bis fünf zählen konnte, entging ihm der Verlust des einen Adlers, den der

Der Bär im Adlerhorst. 147

Bär gefressen hatte, und alsbald machte er sich wieder auf, um Beute zu holen. Natürlich ließ sich auch diese wieder der junge Bär vorzüglich schmecken, und so kam es, daß er jeden Tag härter und größer wurde, während die jungen Adler, über deren Appetit sich der Alte nicht genug wundern konnte, in der Entwicklung sehr zurückblieben. Die jungen Adler fürchteten sich, von dem Bären gefressen zu werden, und bündeten ihn darum in ihrem Nest, ohne ihn dem Alten zu verrathen; der Bär aber sah wohl ein, daß für ihn ein Entkommen aus dem Felsenriffe unmöglich sei und daß, wenn er die jungen Adler einen um den andern verschlucken wollte, der Alte es merken und seine Wahrung nicht zugeben würde. Darum entstand zwischen dem Bären und den jungen Adler eine Art Freundschaftsbund, der so lange währte, bis ich eines Tages, nachdem ich den alten Adler mit einer sicheren Angel gefisset, das Nest ausmachte und bei den ziemlich mageren Adlerjungen den fetten Bären im Horste fand und erlegte. . . . Geben Sie, meine Herren, so kann es gehen!“

Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?



König und Gie.

W. Sch'n.

„Mein Bär ist ja so g'rad a' Bär'n,
So wurd' es net glai' wieder ge'n.
Dös is a' Gaudi und a' Freud,
Und Alles juchet, singt und schreit;
N' Jeder schaut's!“, bracht an Quat
Und krampt vor lauter Hebrunnak.
„Dös gib's deuk?“ frag i', wie i' 's
g'hört.

„Geh' ein!“ rief i'. „an' japp!
N' Wie der Junge schautz.“
Eom. Jöber

Das genügt.

„... Spricht Ihre Tochter fremde
Sprachen?“ „Nicht fertig, jedoch
kann sie in fünf Sprachen „Ja“ sagen.
Jalte ein anständiger Mann um sie an-
halten sollt!“

Figura 10. Pato-Conejo, reimpresión de una página completa del *Fliegende Blätter* (1892).

identidades —es decir, con la metaforicidad— en el campo de la visión: reclama el autoconocimiento del ojo humano alineándolo con el ojo del animal, figurado como un centro detenido a través del cual parecen fluir las olas de una identidad cambiante²⁵.

Espero que este trío de imágenes, el Pato-Conejo, la tira cómica de Alain y el «Nuevo Mundo» de Steinberg, sirvan para trazar el mapa de una topología tosca y preliminar de la metaimagen, ejemplificada en tres formas distintas de autorreferencialidad en la representación visual. El «Nuevo Mundo» de Steinberg ejemplifica la autorreferencia formal o estricta, la imagen que se representa a sí misma creando un círculo referencial o *mise-en-abîme*. La tira cómica de Alain es genéricamente autorreferencial; ejemplifica el tipo de imagen que representa las imágenes como clase, una imagen sobre las imágenes (aquí vale citar como ejemplo el género de los cuadros de estudios, *ateliers*, galerías, museos o gabinetes de coleccionistas). Finalmente, el Pato-Conejo implica una autorreferencia contextual o discursiva, su reflexividad depende de que se inserte en una reflexión sobre la naturaleza de la representación visual. En principio, esto quiere decir que cualquier imagen o marca visible, por muy simple que sea, desde el cubo de Necker al trazo único que le servía de firma a Apeles, es susceptible de convertirse en una metaimagen. En otras palabras, la autorreferencia de la imagen no es una característica exclusivamente formal e interna que distinga a unas imágenes de otras, sino un elemento funcional y pragmático, una cuestión de uso y contexto. Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes es una metaimagen.

Estos tres ejemplos deberían también sugerir algunas de las características básicas de las metaimágenes: sus usos típicos, sus efectos y su estatus en tanto que género. Evidentemente, el uso principal de la metaimagen es explicar lo que son las imágenes, escenificar el «autoconocimiento» de las imágenes. Podríamos querer decir que el autoconocimiento es «sólo una metáfora» cuando se trata de imágenes que, después de todo, no son sino líneas, formas y colores sobre una superficie plana. Pero también sabemos que las imágenes han sido siempre más que eso; también han sido ídolos, fetiches, espejos mágicos: objetos que no sólo parecen tener presencia, sino también «vida» propia, que nos hablan y nos devuelven la mirada²⁶. Es por esto por lo que utilizar las metaimágenes como instrumentos para entender las imágenes parece poner en entredicho, inevitablemente, el autoconocimiento del observador. Hasta cierto punto, esta capacidad de desestabilizar la identidad es un problema fenomenológico, una transacción entre imágenes y observadores que se activa gracias a los efectos estructurales internos de la multiestabilidad: el cambio entre figura y fondo, la alternación del aspecto, la exposición de paradojas visuales y de formas de sinsentido. Podríamos llamar a esto el «salvajismo» de la metaimagen, su resistencia a la domesticación y su asociación con el primitivismo, lo salvaje y la conducta animal.

²⁵ Véase el capítulo 10, «Ilusión: mirar cómo miran los animales», donde se extiende la meditación sobre los animales como objetos y espectadores de las imágenes.

²⁶ Sobre este fenómeno, véase D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989 [ed. cast.: *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*, trad. de J. García y P. Jiménez, Madrid, Cátedra, 1992].

Pero la cuestión de los «efectos» y de la «identidad» no sólo reside en el encuentro entre la imagen y el ojo: también implica al *estatus* de la metaimagen en un campo cultural más amplio, su forma de posicionarse frente a las disciplinas, los discursos y las instituciones. Aquí, en la forma en que las metaimágenes se resisten a cualquier estatus cultural fijo, también encontramos algo que sólo puedo describir como otra forma de salvajismo. Las metaimágenes son notoriamente migratorias, se mueven desde la cultura popular a la ciencia, la filosofía o la historia del arte, pasando desde una posición marginal como ilustraciones u ornamentos, a otra central y canónica. No sólo ilustran teorías sobre la confección de imágenes y la visión: nos muestran qué es la visión y dan imagen a la teoría (*picture theory*).

Una meta-metaimagen

El hombre es entonces capaz de incluir el mundo en la soberanía de un discurso que tiene el poder de representar su representación.

Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*

La metaimagen que mejor reúne todas estas características del género es *Las Meninas* de Velázquez (figura 11). Desde un punto de vista formal, *Las Meninas* vacila entre la estricta autorreferencia del «Nuevo Mundo» de Steinberg y la autorreferencia genérica de la tira cómica de Alain. El cuadro muestra a Velázquez pintando un cuadro, pero nunca sabremos si se trata de *este* cuadro o de otro, ya que sólo nos muestra su reverso. La estructura formal de *Las Meninas* es un laberinto enciclopédico de autorreferencia pictórica, que representa el juego entre el espectador, el productor y el objeto o modelo de la representación, como un ciclo complejo de intercambios y sustituciones. Al igual que el «Nuevo Mundo» y que la tira de Alain, ofrece una imagen histórica totalizadora: Foucault la describe como una «representación, por decirlo así, de la representación clásica»²⁷, una figura general no sólo del estilo pictórico, sino de un *epistema*, de todo un sistema de relaciones de conocimiento / poder. Podríamos alterar un poco esta afirmación para decir que se trata de una representación *clásica* de la representación clásica, para diferenciarla del tipo de autorreferencia apocalíptica e historizante que encontramos en Alain y Steinberg: la clase de dibujo egipcio de Alain muestra la representación arcaica dentro del marco de la representación clásica; Steinberg muestra la representación moderna (como «abstracción») dentro del marco del «Nuevo Mundo» que quizá queramos llamar posmodernidad.

Sin embargo, el estatus de *Las Meninas* puede parecer radicalmente diferente de las metaimágenes que hemos examinado hasta ahora, y sospecho que habrá cierta resistencia a pensar que su sitio esté en el mismo género, por no decir en el mismo ensayo, que la imagen del Pato-Conejo. Las dos imágenes son tan diferentes entre ellas

²⁷ M. Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, Nueva York, Vintage, 1973, p. 16. [ed. cast.: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de E. C. Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968].



Figura 11. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, *Las Meninas*. Cortesía del Museo del Prado, © Museo del Prado, Madrid. Foto, Alinari / Art Resource, NY.

como es posible serlo. *Las Meninas* es una obra maestra canónica de la pintura occidental, a la que se ha dedicado una gran cantidad de literatura en la historia del arte. El Pato-Conejo es un dibujo trivial y anónimo de una revista humorística que se convirtió en una ilustración clave de la literatura psicológica. *Las Meninas* es un laberinto infinito y fascinante de reflexiones sobre la relación entre la pintura, el pintor, el modelo y el espectador. El Pato-Conejo ha sido utilizado para establecer una especie de grado cero en la interpretabilidad de la imagen multiestable o ambigua: por lo general no se la considera paradójica, alegórica ni autorreflexiva en sí misma. Si *Las Meninas* ejemplifica la metaimagen en su encarnación más compleja, articulada y exaltada, el Pato-Conejo es el miembro más simple y humilde del género, que habita una sede donde la percepción humana y la animal parecen cruzarse, un lugar donde la cultura

popular se introduce en el sótano del discurso psicológico y filosófico. Si Wittgenstein no hubiera escrito sobre el Pato-Conejo, ya casi no se la recordaría y no podría considerarse una metaimagen. Por otro lado, si Foucault no hubiera escrito sobre *Las Meninas*, seguiría siendo una gran obra maestra, pero tampoco sería una metaimagen²⁸. Esto fue lo que sugería Svetlana Alpers al preguntar: «¿Por qué razón será que el estudio más detallado, el escrito más serio y extendido sobre esta obra en nuestro tiempo es de Michel Foucault?». La respuesta de Alpers fue que «los procesos interpretativos de la disciplina en sí... hicieron que una imagen como *Las Meninas* fuera literalmente impensable bajo la rúbrica de la historia del arte»²⁹. Yo lo diría de otra forma un poco diferente. El problema de la historia del arte cuando escribía sobre *Las Meninas* se parecía al que tenía la psicología al escribir sobre el Pato-Conejo: hacía que la imagen resultara demasiado *pensable*. Al igual que Wittgenstein, Foucault desplazó a su metaimagen desde un discurso profesional en el que había consolidado su estatus y significado, a otra forma de hablar. Esta «forma de hablar» se ha convertido ahora en una formación disciplinar por derecho propio (es decir, en un conjunto de clichés o rígidos hipericonos), que en ocasiones se olvida de que los peculiares juegos de lenguaje que Foucault y Wittgenstein utilizaron para hablar de sus imágenes trataban de hacer que fuera más difícil hablar de ellas, no más fácil.

Por esta razón, llamar a esta forma de hablar «filosofía» pasaría por alto la problemática relación que tanto Foucault como Wittgenstein tenían con sus respectivas tradiciones filosóficas, así como el curioso tipo de lenguaje que utilizaron para hablar de esta metaimagen. Las características principales de este lenguaje son: (1) su rechazo a la explicación y la conclusión a favor de una descripción de la superficie; (2) la forma en que aplica a las imágenes un vocabulario altamente genérico (Foucault reconoce su uso de «designaciones vagas y bastante abstractas»); y (3) su extraña pasividad ante la imagen, como si se tratara de lograr un estado de receptividad que permitiera que la imagen hablara por sí misma. Wittgenstein nos pide que no expliquemos el Pato-Conejo, sino que escuchemos lo que sale de nuestras bocas y nos interroguemos sobre su relación con nuestra experiencia visual, como si los automatismos que pudiéramos descubrir no estuvieran «en nuestras cabezas», sino en expresiones del lenguaje corporal, en el tono de voz y en los matices gramaticales. Foucault sostiene que «debemos... fingir no saber» quiénes son las figuras de *Las Meninas*. Debemos desechar el lenguaje «adecuado» de la anécdota y el nombre propio, el lenguaje que nos dice quién es quién y qué es qué en *Las Meninas* y limitarnos a un lenguaje que reconozca ser inadecuado frente al «hecho visual». «Quizás a través del medio de este lenguaje gris y anónimo... sea posible que la imagen libere poco a poco sus iluminaciones» (p. 10).

Estas «iluminaciones» son las lecturas ya familiares y canónicas mediante las que Foucault hace que *Las Meninas* pase de ser una obra maestra de la historia del arte para convertirse en una metaimagen, una imagen sobre hacer imágenes, una «repre-

²⁸ Un comentario sobre el carácter revolucionario del ensayo de Foucault aparece en S. Alpers, «Interpretation without Representation, or The Viewing of *Las Meninas*», *Representations* 1 (febrero 1983), pp. 31-42. Véase también L. Steinberg, «Velázquez' *Las Meninas*», *October* 19 (invierno 1981), pp. 45-54.

²⁹ Alpers, *op. cit.*, p. 31.

sentación, por decirlo así, de la representación clásica» (p. 16). No voy a repetir la extensa literatura que se ha generado a partir de esta idea ofreciendo otra lectura más de la intrincada autorreferencia de *Las Meninas*. Baste decir que, al igual que sucede con las otras metaimágenes que hemos examinado, utiliza su autoconocimiento de la representación para activar el autoconocimiento del espectador, al cuestionar la identidad de la posición de espectador. En *Las Meninas*, este cuestionamiento tiene que ver fundamentalmente con el poder y la representación: el poder del cuadro y del pintor, y el poder del soberano que es el espectador implícito. Velázquez se retrata a sí mismo como un sirviente de la corte, un miembro más del palacio, al mismo tiempo que insinúa para sí una especie de maestría, una soberanía sobre la representación, con un ingenio y discreción que hacen que este toque de usurpación resulte aceptable. Al fin y al cabo, los soberanos tuvieron que ir a la escuela como los demás, tuvieron que subordinarse a la disciplina de sus tutores y consejeros. La disciplina del ojo y el control de la representación visual es central para la tecnología de la soberanía, incluidas esas técnicas de autodisciplina que se insinúan en la figura óptica del «espejo para príncipes»³⁰. *Las Meninas* retrata un poder político y representativo tan extendido que no necesita exponerse; se puede permitir ser discreto, incluso invisible, para diseminarse en esta escena del interior de la corte convertida en espectáculo, y hasta para permitirse que el discreto maestro del espectáculo cortés, el propio Velázquez, pase a primer plano. La forma exacta en que esto se dirige al autoconocimiento de los espectadores modernos, en que continúa sorprendiendo a «sujetos soberanos» en un orden social radicalmente diferente, es precisamente la cuestión que hace que ese cuadro sea tan infinitamente fascinante.

La autorreflexividad de *Las Meninas* se dirige a su propio tipo de pintura, a toda una institución y a un discurso sobre la pintura del que Velázquez es el epítome y el maestro. No es estrictamente autorreferencial y autoconstituyente, como lo es el «Nuevo Mundo» de Steinberg, a no ser que nos imaginemos que el cuadro del que sólo vemos el reverso es en sí mismo *Las Meninas*. Tampoco se refiere, como lo hace la tira cómica de Alain, a otro tipo de cuadro. Como sucede con el «Nuevo Mundo», *Las Meninas* trata de darnos una imagen total de la representación, pero que, a diferencia del Steinberg, no trata de ignorar al espectador, sino que solicita e incluso representa la posición del espectador. Foucault describe este gesto totalizador de *Las Meninas* como una «concha espiral» que «nos presenta el ciclo completo de la representación» (p. 11): el pintor, sus herramientas y materiales, los cuadros terminados en las paredes, el rectángulo iluminado de la puerta y, sobre todo, el espejo sobre la pared del fondo, que parece reflejar vagamente a los espectadores de esta escena, que en sí mismos constituyen implícitamente el espectáculo a disposición de las miradas de las figuras de la escena.

Entrar en este ciclo es algo parecido a «encender» los aspectos ambiguos del Pato-Conejo. Sin embargo, en *Las Meninas* estos aspectos son (cuando menos) triples y no binarios y se sitúan en una sede imaginaria de proyección frente al cuadro, en el espacio que ocupa: (1) el pintor cuando pintaba el lienzo; (2) las figuras (que supuesta-

³⁰ Véase J. Snyder, «*Las Meninas* and the Mirror of the Prince», *Critical Inquiry* 11, 4 (junio 1985), pp. 539-572.

mente se reflejan en el espejo) que están posando para el pintor y a las que miran las figuras del cuadro; (3) el espectador. Estos tres espectadores proyectados pueden relacionarse con los tres «puntos de fuga» de Steinberg: (1) el punto de fuga «real» (geométrico) al lado del hombre que aparece en el umbral (el conservador de tapices, también llamado «Velázquez»); (2) el punto de fuga «falso» o «simbólico» del espejo (cuyas figuras puede que sean el Rey y la Reina que contemplan la escena, o, si Joel Snyder está en lo cierto, las imágenes reflejadas de sus imágenes pintadas en el lienzo oculto de Velázquez; (3) la pequeña Infanta, que es el «sujeto» convencional de la imagen y que, en tanto que infante real, es la «imagen» de sus padres-espectadores.

Aquí no hay ningún juego vulgar con la ilusión, como sucede con el Pato-Conejo, no hay trampas para los sentidos. La única figura en el cuadro que se aleja del ciclo de miradas e intercambios visuales es la que se encuentra más cerca de la superficie: el perro adormilado del primer plano. Cuando los «aspectos» de *Las Meninas* relucen y se transforman, lo hacen en el espacio invisible e irrepresentable en el que se constituye la subjetividad del espectador. Como dice Foucault: «Ninguna mirada es estable, o, mejor dicho, en el ceño neutral de la mirada que atraviesa el lienzo en ángulo recto, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo, invierten sus roles hasta el infinito... Como sólo vemos el reverso [del lienzo que aparece en el cuadro], no sabemos quiénes somos ni qué hacemos. ¿Vemos o somos vistos?» (p. 5). He aquí la capacidad que tiene el cuadro para desestabilizar la posición del observador, dirigiéndose a nuestras fantasías de subjetividad soberana y al control de nuestro propio campo visual / imaginal, de su aspecto y significado, que atribuimos a nosotros mismos como observadores modernos, como gobernantes de nuestros «reinos mentales» privados.

Para resumir: nuestras cuatro imágenes teóricas constituyen un conjunto, en absoluto completo, de algunos de los momentos clave de la representación de la representación. Nos muestran cuatro imágenes diferentes de los productores, los modelos y los espectadores de las imágenes: Steinberg nos muestra al dibujante como demiurgo, creando un universo de forma casual, como si éste fuera un efecto secundario de sus garabatos, trabajando de forma abstracta, sin modelo, indiferente a un espectador que se ve al mismo tiempo «absorbido» y repelido por la composición. Velázquez nos muestra un retrato del artista como sirviente ingenioso, que coloca un espejo seductor frente al espectador que es al mismo tiempo el soberano, el pintor mismo y cualquier observador que pase por allí. Alain nos da una imagen del artista como el servil copista de un modelo igualmente servil; mientras tanto, el espectador se sitúa en una posición de control visual superior, observando toda la escena de la producción de imágenes como un momento histórico, una convención arcaica y extraña desde una posición que (aparentemente) está fuera de la historia, más allá del estilo y de la convención. Finalmente, el Pato-Conejo se dirige al espectador como sujeto de la experiencia, el tipo de ser psicofisiológico que se construye en los tests con ilusiones ópticas. El «artista» de este dibujo no es el dibujante, sino el científico que le da uso, y el modelo no es ni un pato ni un conejo, sino una serie de hipótesis sobre la visualización y la percepción visual.

Me gustaría volver a la cuestión del «lenguaje gris y anónimo» con el que Foucault transforma *Las Meninas* desde un objeto de interpretación de la historia del arte hasta una metaimagen. Foucault apunta que esta forma de hablar sobre las imágenes se arriesga a

complicarnos al infinito entre estas designaciones flotantes, un poco abstractas, siempre susceptibles de equívocos y de desdoblamientos: «el pintor», «los personajes», «los modelos», «los espectadores», «las imágenes». En vez de seguir sin cesar un lenguaje fatalmente inadecuado a lo visible, bastará con decir que Velázquez ha compuesto un cuadro; que en este cuadro se ha representado a sí mismo, en su estudio, o en un salón del Escorial, mientras pinta dos personajes que la infanta Margarita viene a ver, rodeada de dueñas, etcétera.

«Estos nombres propios», prosigue Foucault, «evitarían las designaciones ambiguas» y llevarían a concluir la cadena de explicaciones, la corriente de frases descriptivas. Entonces, ¿por qué no tomamos esta ruta segura hacia la certeza y la conclusión? La respuesta de Foucault es una declaración sobre la relación entre palabras e imágenes:

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreducibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (p. 9, ed. cast. p. 19.)

Es importante hacer énfasis en el hecho de que Foucault no se pronuncia sobre lo que Wittgenstein llamaría una ley metafísica sobre la inconmensurabilidad del lenguaje y la visión; puede que «decir lo que vemos» (y viceversa) sea «en vano», pero, por vano que sea, es de lo más habitual. Por ejemplo, darle un nombre propio a las imágenes «permite señalar con el dedo... pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados». Esta búsqueda de equivalentes apropiados, de la conclusión de la explicación es la tarea normal de la historia del arte, quizás hasta de la teoría de la representación. Pero no es el objetivo de Foucault, como continúa explicando: «Si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad, sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea» (pp. 9-10, ed. cast. p. 19).

Metaimágenes que hablan

Por tanto, las palabras no son pruebas contra una recaída en las imágenes.
Jean-François LYOTARD, «Figure Foreclosed»

La estrategia de Foucault, que consiste en mantener abierta la brecha entre el lenguaje y la imagen, permite que veamos la representación como un campo dialéctico de fuerzas, en lugar de como un «mensaje» determinado o un signo referencial. Hasta ahora, aunque hemos apuntado que cada metaimagen está insertada en un discurso,



Figura 12. René Magritte, *Les trahison des images* (1929). © 1993, C. Herscovici / ARS, Nueva York.

no hemos visto ninguna imagen de esta relación en sí, una representación de la relación entre discurso y representación, una imagen acerca de la brecha que existe entre las palabras y las imágenes. *La trahison des images* de Magritte nos proporciona una imagen de esta relación (figura 12). De hecho, la autorreflexividad de la imagen depende de la forma en que introduce el lenguaje en su marco. Suponemos que el «esto» indéxico de la frase «esto no es una pipa» se refiere a la pipa pintada (aunque también se podría referir a sí mismo, es decir, a la serie de palabras o al conjunto de palabras e imágenes). La estructura de nuestro tercer tipo de metaimagen, que depende de la «inserción de la imagen en un discurso sobre la visión y la representación», queda aquí internalizada dentro del marco. Podríamos objetar que en realidad ésta no es una metaimagen, que no se trata de una autorreferencia *pictórica*, que «hace trampa» al utilizar palabras para conseguir esa autorreferencia. Esta objeción asume que las palabras no pueden significar correctamente en una imagen, que permanecen extrañas a su orden semiótico por muy firmemente que se sitúen en el espacio pictórico. Así y todo, entiendo la objeción. Pensemos en esta imagen, pues, como una metaimagen «tramposa», algo ilegítima, cuyo propósito real es el de reflexionar no ya sobre las imágenes, sino sobre la relación entre las imágenes y las palabras, tanto sobre la forma en que hablamos de las imágenes como sobre la forma en que las imágenes no «hablan».

¿Qué imagen podría ser más simple, cuál podría estar mejor calculada para permitir que toda una teoría sobre la relación entre las palabras y las imágenes pudiera «entenderse de un vistazo y retenerse fácilmente en la mente»? No hay ilusiones ópticas, ni juegos de palabras, ni laberintos de miradas, reflexiones ni referencias autorreflexivas. Se nos muestra una simple pipa, trazada cuidadosamente en estilo rea-

lista, modelada con sombras y brillos y acompañada de la simple declaración «Ceci n'est pas une pipe». Si se trata de un acertijo es tan fácil descodificarlo que cualquier placer que pudiéramos derivar de ello se esfuma de inmediato: por supuesto que no es una pipa; sólo es la imagen de una pipa. La aparente contradicción se disuelve en un momento, eliminando hasta el pequeño placer de una doble lectura, el juego equívoco que nos proporcionan las dos (o tres) percepciones igualmente verdaderas del Pato-Conejo. La declaración «esto no es una pipa» sólo es literalmente verdadera: si se trata de una competición entre la declaración y la imagen, está claro que gana el discurso.

Y, sin embargo, ¿qué discurso es éste que sólo puede utilizar el lenguaje literalmente? Como apunta Foucault, existe también «una convención del lenguaje», la costumbre que tenemos de hablar de las imágenes de las cosas como si se tratara de las cosas en sí mismas. Esa costumbre hace que la leyenda «esto no es una pipa» sea literalmente verdadera, pero figurativamente falsa. Además, en tanto en cuanto la figura verbal es habitual y convencional, deja de ser una figura para convertirse en una metáfora muerta, como la pata de una mesa o el brazo de un sillón. La proposición que parece negar la autoridad de la imagen acaba poniendo en entredicho su propia autoridad, no sólo debido a la imagen, sino por una cuestión interna a las convenciones del lenguaje.

La pipa de Magritte no trata de impresionarnos como *Las Meninas*, ni de engatusar y divertirnos como el *Nuevo Mundo* de Steinberg, ni de desestabilizar nuestro conocimiento del otro, como la clase de dibujo de Alain, ni de activar el aparato visual del cuerpo, como el Pato-Conejo. En lugar de ello ha sido diseñada, con todas las connotaciones de pedantería y utilidad que esto conlleva; se trata de un recurso didáctico, parte del utillaje que encontraríamos en un aula, algo que se hace explícito en una versión más tardía del motivo de la pipa, *Les deux mystères* (figura 13), que muestra la misma composición sobre una pizarra colocada sobre un caballete. El lugar que le corresponde no es el museo ni la galería, sino el aula, su función es la de una cartilla escolar. Es como uno de esos libros de texto ilustrados y elementales que enseñan a leer a base de relacionar las palabras con las imágenes. Sin embargo, su objetivo es una lección negativa, un ejercicio de desaprender o desprogramar un conjunto de hábitos que se han convertido en segunda naturaleza. Por tanto, no es posible evaluar los efectos de esta lección negativa sin analizar detenidamente las formas de disciplina verbal y visual que trata de revocar. La subversión de la «actitud natural» hacia las imágenes es el menos importante de sus objetivos³¹. La imagen no se dirige a personas que creen que las imágenes representan sus objetos de forma transparente y mucho menos a aquellos que «caen» en las ilusiones ópticas. Está dirigida a un problema mucho más fundamental de la relación entre imágenes y textos y a aquellos que piensan que saben en qué consiste esa relación, que piensan que saben qué decir sobre las imágenes y lo que las imágenes dicen.

³¹ Sobre la idea de una «actitud natural» hacia las imágenes, véase N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983, capítulo 1.

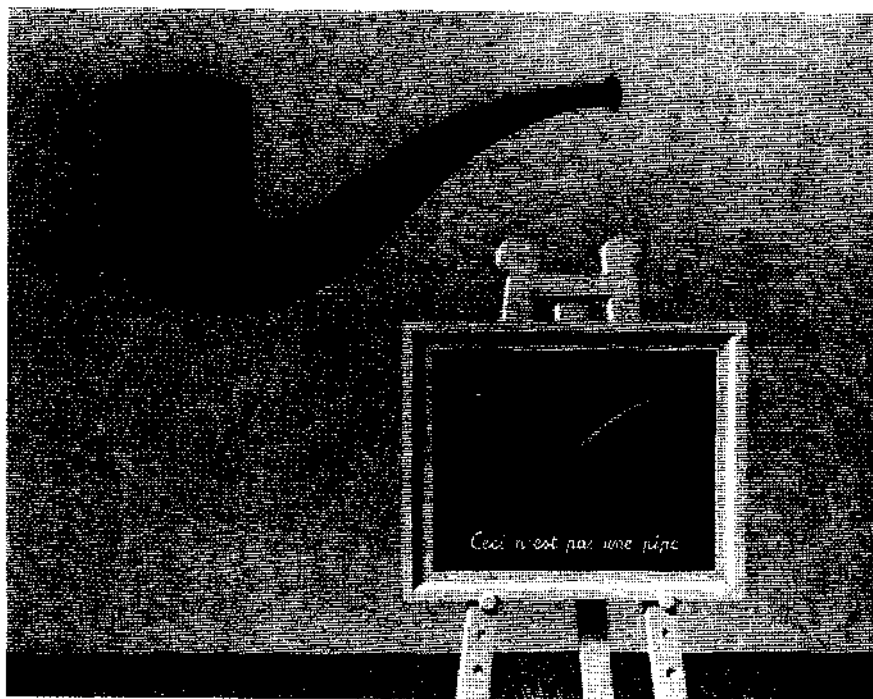


Figura 13. René Magritte, *Les deux mystères*. © C. Herscovici / ARS, Nueva York.

La pipa de Magritte es una demostración (por recordar las palabras de Foucault sobre *Las Meninas*) de que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita». Esto no quiere decir que la relación sea indefinida o indeterminada, quizá ni siquiera que sea cualitativamente grande: no se trata de que existan cincuenta o cincuenta mil «lecturas» (o «visionados») de la composición de Magritte. Dos lecturas son suficientes para inaugurar esta relación infinita, del mismo modo que la dualidad (y la importancia de esa dualidad) del Pato-Conejo es suficiente para «encender» sus circuitos multiestables de significado. Las metaimágenes no sólo provocan una visión doble, sino una voz doble y una doble relación entre el lenguaje y la experiencia visual. Si cada imagen sólo tiene sentido dentro de un marco discursivo específico, en el «exterior» del lenguaje descriptivo e interpretativo, las metaimágenes ponen en cuestión la relación del lenguaje con la imagen basada en una estructura de interior y exterior. Cuestionan la autoridad del sujeto hablante sobre la imagen vista. La pipa de Magritte es una metaimagen de tercer orden, mostrando y deconstruyendo la relación entre la imagen de primer orden y el discurso de segundo orden, que resulta fundamental para la inteligibilidad de todas las imágenes, y quizá también de todas las palabras. No se trata simplemente de que las palabras contradigan a las imágenes y viceversa, sino de que las mismas identidades de las palabras y las imágenes, de lo visible y lo decible, comienzan a parpadear y a confundirse en la composición, como si las imágenes pudieran hablar y las palabras estuvieran expuestas.

La mejor manera de ver este efecto es darle voz al diálogo silencioso de la pintura, amplificando los argumentos que se podrían musitar para defender lecturas contradictorias. La primera lectura ya la tenemos: el texto nos dice que el dibujo no es una pipa y el dibujo asiente, declarando (en silencio, por supuesto) que es un mero dibujo y no una pipa; la conversación queda zanjada. La segunda lectura es más difícil de especificar. Está sólo implícita, dudosa, como un murmullo o un principio recatado «y sin embargo...». Quizá sea sólo un eco de la voz del espectador que dice:

Y sin embargo, a pesar de todo, es la imagen de una pipa. Representa una pipa. Podríamos utilizarla para seleccionar una pipa real de una pila de objetos misceláneos. Podríamos incluso utilizarla para seleccionar una pipa en particular de una vitrina llena de pipas, una que tuviera esta forma y color en particular. Ciertamente, mientras entendamos que lo que queremos decir es «éste es el aspecto que tiene una pipa» o «esto representa una pipa», tiene sentido decir «esto es una pipa». Escribir «esto no es una pipa» debajo de este sencillo dibujo es un tipo perverso de pedantería. Nos dice algo que ya sabemos, trata de corregirnos y de evitar que cometamos un error que no corríamos el riesgo de cometer. Si hay aquí algún «error», se trata, de hecho, del error de algún estudiante demasiado dócil, cuyo sometimiento a la disciplina rutinaria del bolígrafo se revela en la escritura mecánica de la leyenda. No se requiere ninguna habilidad, conocimiento ni imaginación para escribir «esto no es una pipa» bajo un dibujo de una pipa; es como borrar el dibujo, es algo que se podría escribir bajo cualquier otro dibujo. Por el contrario, el dibujo demuestra maestría en la forma de sus modelados, sus sombras y sus lustrosos brillos. Nos enseña algo sobre las pipas, se trata de una verdadera ayuda pedagógica, mientras que esas palabras sólo dificultan el conocimiento.

Imagino este monólogo para ilustrar lo rápido y lo abundantemente que una serie de contradicciones a «esto no es una pipa» podrían generarse en defensa del dibujo, y lo rápidamente que podrían acumularse para llegar constituir un contraataque. Si el dibujo pudiera hablar, es fácil imaginar su tranquilo murmullo convirtiéndose en una parrafada. Por su parte, el texto no se queda en silencio. Nunca se cansa de repetirse y consigue el apoyo de lectores que se dicen:

Y sin embargo, que el dibujo no es una pipa es una simple verdad literal. ¿Cómo podemos decir que la verdad dificulte el conocimiento? ¿Por qué deberíamos desechar esta lección por elemental o perversa? ¿Por qué quieres aferrarte a lo que tú mismo admites que es una mera figura del habla? ¿Estás seguro de que no has caído, por hábito, convención o ideología, bajo el hechizo de las imágenes? ¿No sugiere esa excesiva actitud defensiva que no toleras escuchar la simple verdad? ¿Por qué no podemos hacer las paces y coexistir en el mismo espacio?

El problema es que el dibujo de Magritte existe precisamente para cuestionar que sea posible encontrar ese espacio común. Magritte nos muestra todo lo que se puede mostrar: las palabras escritas, el objeto visible. Pero su objetivo real es demostrar lo que no puede ser dibujado o hecho legible, la fisura de la representación misma, las bandas, capas y líneas de falla del discurso, el espacio en blanco entre el texto y la imagen.

Foucault llama la atención sobre esta fisura en su comentario a la pipa de Magritte:

En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificación³².

El doble código del libro ilustrado, la forma en que sutura el discurso y la representación, lo decible y lo visible, a través de una frontera invisible e inocua, ejemplifica las condiciones que hacen posible decir «esto es eso» (la designación), dar nombres propios, describir, situar en cuadrículas, estratos o genealogías. En resumen, la dialéctica del discurso y la visión es una figura fundamental del conocimiento en sí. La colaboración entre palabra e imagen engendra lo que Foucault llama un «caligrama», un compuesto de texto e imagen que «aproxima, lo más cerca posible, el texto y la figura» (p. 33). El caligrama es una figura del conocimiento como poder, orientado hacia una utopía de la representación en la que las «cosas» quedan atrapadas en una «doble cifra», una alianza entre las formas y los significados de las palabras. Las palabras y las imágenes son como dos cazadores «acorralando por dos veces a la cosa de la que habla... por su doble entrada, garantiza esa captura, de la que el discurso por sí solo o el puro dibujo no son capaces» (p. 34). Son como dos bordes serrados de un conjunto de trampas de lo real. Pero entonces Magritte

ha vuelto a abrir la trampa que el caligrama había cerrado sobre aquello de lo que hablaba... la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde puedan interferirse... La delgada franja, incolora y neutra, que en el dibujo de Magritte separa texto y figura, hay que verla como un hueco, una región incierta y brumosa... Y todavía es exagerado decir que hay un vacío o una laguna: se trata más bien de una ausencia de espacio, de una desaparición del «lugar común» entre los signos de la escritura y las líneas de la imagen (pp. 28-29, ed. cast. p. 42).

Foucault nos demuestra la imposibilidad de designar, describir, nombrar y quizá incluso de clasificar esa curiosa región entre la palabra y la imagen. En un momento es casi abstracta y geométrica (una «franja, incolora y neutra»); en el siguiente es un paisaje sublime («región incierta y brumosa») o el margen de una orilla marina; en el siguiente es una pura negación, una «ausencia de espacio». En otros momentos la describirá en términos que nos recuerdan la descripción que hace Lessing de la pintura y la poesía, como una frontera que divide a dos ejércitos³³: «Entre la figura y el texto,

³² M. Foucault, *This is not a Pipe*, trad. de J. Harkness, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 28. [ed. cast.: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, trad. de F. Monge, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 41.]

³³ Lessing, *Laocoön* [1766], trad. de E. Frothingham, Nueva York, Farrar, Straus, and Giroux, 1969, p. 110; en adelante se citará el número de página en el texto. Como Lessing escribe en *El Laocoonte*: «La pintura y la

toda una serie de entrecruzamientos; o más bien ataques lanzados de una a otra, flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas: una batalla» (p. 26, ed. cast. p. 39).

Como quiera que llamemos a esa Tierra de Nadie entre la imagen y el texto del dibujo de Magritte, parece evidente que para Foucault es fundamental tanto para las estructuras de poder / conocimiento que son objeto de sus genealogías, como para su propia actividad de escritor. Creo que no exagero al decir que su pequeño ensayo sobre Magritte y el hipericón de «Ceci n'est pas une pipe» proporciona una imagen de la forma de escribir de Foucault y de toda su teoría sobre la estratificación del conocimiento y de las relaciones de poder en la dialéctica de lo visible y lo decible. Michel de Certeau ha hablado del «estilo óptico» de Foucault, con sus escenas, sus tablas, sus figuras e ilustraciones:

De hecho, estas imágenes instituyen el texto... Los sistemas de razón olvidados se reuelven en estos espejos. Al nivel del párrafo o la frase, las citas funcionan de la misma manera; cada una de ellas se incrusta ahí como el fragmento de un espejo, que no tiene el valor de una prueba, sino el de la fascinación: un brillo de lo otro. Todo el discurso procede de esta forma, desde una visión a otra³⁴.

Gilles Deleuze va más lejos, alegando que este juego entre «el ver y el hablar», lo «visible y lo decible», no es una mera cuestión de estilo o retórica, una forma de seducir al lector, sino una característica constitutiva de la epistemología de Foucault. El conocimiento en sí es un sistema de estratos arqueológicos «hechos de cosas y palabras... de bandas de visibilidad y bandas de legibilidad». Así pues, el «estilo visual» de Foucault se construye sobre la más venerable de las oposiciones de la retórica y la epistemología, la tradicional relación entre *res* y *verba*, palabras y cosas, *les mots et les choses*, argumentos y ejemplos, discurso e imagen. (Deleuze apunta que «Foucault se introduce en una tradición lógica que está ya bien establecida, que declara que existe una diferencia entre la naturaleza de las declaraciones y la de las descripciones... La escena-de-la-descripción es una regulación exclusiva de las visibilidades, del mismo modo que la curva-de-la-declaración es la regulación exclusiva de las legibilidades»³⁵.) El procedimiento característico de Foucault podría describirse como su identificación de la dialéctica verbal-visual como una especie de «a priori histórico», que no sirve meramente como una de las estructuras del conocimiento y el poder, sino como una clave de la relación entre la teoría y la historia. La dialéctica de lo visible y lo decible

poesía deberían ser igual que dos vecinos que se llevan bien, ninguno de los cuales puede parecer tomarse libertades en el campo del otro, sino que ejercitan un respeto mutuo de sus fronteras y llegan a un acuerdo pacífico respecto a todos esos pequeños asaltos que las circunstancias pueden forzar a cualquiera de los dos a ejercer sobre los derechos del otro» (p. 110). Véase *Iconology*, capítulo 3, acerca de Lessing y la batalla de las artes temporales y espaciales.

³⁴ M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, trad. de B. Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 196.

³⁵ G. Deleuze, *Foucault*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 80.

es lo más que se acerca Foucault a un conjunto de categorías fundacionales kantianas; incluso desempeña un papel parecido al que el tiempo y el espacio desempeñan en la epistemología de Kant. Pero Foucault se resiste a la descripción fenomenológica de la percepción visual, insistiendo sobre la historicidad de los sentidos y los campos perceptivos. *Ceci n'est pas une pipe* es su roce más cercano a un a priori trascendental, un momento cuya abstracción y generalidad se deshace por su dependencia de este ejemplo particular y concreto. A fin de cuentas, es sólo la lectura de una imagen, y sólo una imagen de la teoría.

Para volver a la imagen y a la pregunta más obvia y banal, la que rara vez se plantea ante este dibujo: ¿Por qué una pipa? ¿Por qué no podría haber servido cualquier otro objeto: un sombrero, un zapato, un guante? La respuesta es que también servirían para ilustrar el «tema» abstracto de la composición, pero perderían por completo la fuerza específica de la imagen. Foucault encuentra un caligrama oculto en la similitud entre la forma de la «p» de «pipa» y la pipa dibujada. (A esto se le podría añadir la sugerencia de una motivación física en el vínculo entre la acción labial plosiva que se requiere para pronunciar la «p» y el acto de chupar [*puff*] una pipa). Pero existe una connotación más inocente y literal, aún más evidente en el objeto figurado: nos recuerda el «efecto / afecto» de las metaimágenes sobre los espectadores. Las metaimágenes son como las pipas: son instrumentos de ensoñación, provocan la conversación ociosa, sueños de pipa y especulaciones recónditas. Como las pipas, las metaimágenes se «fuman» o se «acaban de fumar» para colocarlas de vuelta en la vitrina. Promueven la introspección, la reflexión, la meditación sobre las experiencias visuales. Su conexión con la historia, la política y la contemporaneidad es equívoca, porque claramente sirven (como las adivinanzas, los anagramas, los acertijos y las paradojas) para el ocio escapista, el placer consumidor y extravagante, una especie de oralidad visual en la que los ojos «beben» y saborean el campo escópico. De hecho, como demuestran algunos de los otros dibujos de «pipas» de Magritte (figura 14), la pipa es un instrumento de autofelación, un aparato que relaciona los placeres de la masturbación y de la oralidad³⁶.

La función de la pipa en los rituales del fumar –por la paz, en la adoración religiosa, para intercambiar regalos o en festivales– la relaciona con prácticas sociales utópicas, además de con la introspección solitaria y el narcisismo. También tiene (como indican las sombras del dibujo de Magritte) partes más oscuras: el exceso, la adicción, la narcosis, la habituación y los placeres autodestructivos. Hasta los aspectos festivos y utópicos de la pipa están relacionados con la muerte y el sacrificio, el ofrecimiento quemado, la destrucción espectacular de la riqueza en los rituales de *potlatch*³⁷.

³⁶ D. Ades y T. Ann Neff, «Addendum: It Certainly Was Not a Pipe!», en *In the Mind's Eye: Dada and Surrealism*, catálogo para una exposición en el Museum of Contemporary Art, Chicago, 1984. Louis Scutenaire también señala el juego de palabras en francés sobre la pipa y el pene. Véase *Avec Magritte*, Bruselas, Le Fil Rouge, Editions Lebeer Hossman, 1977, p. 31. Agradezco a John Ricco y a Alison Pearlman que me llamaran la atención sobre estos temas.

³⁷ Véase M. Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* [1950], trad. de W. D. Halls, Nueva York, Norton, 1990, pp. 70-71 [ed. cast.: *Ensayo sobre el don. Forma y razón del intercambio en las sociedades arcaicas*, Madrid, Tecnos, 1971].



Figura 14. René Magritte, *Dibujo sin título*, 1948, tinta sobre papel. Colección privada, Bruselas.
© 1993, C. Herscovici /ARS, Nueva York.

Estas lecturas del simbolismo público y privado de la pipa podrían parecer, a primera vista, incompatibles con mis observaciones anteriores sobre el carácter pedante y pedagógico del dibujo. Sin embargo, creo que el ocio y la ensoñación que la pipa connota no son incompatibles con las pedagogías disciplinarias, especialmente no con las que conllevan rituales de iniciación y ejercicios de autoentendimiento. También me gustaría hacer énfasis en que estas interpretaciones implican ver la imagen de forma que nos olvidemos de la leyenda, o que la reemplacemos libremente por otras leyendas, como «esto es una pipa» o «¿por qué es esto una pipa?». Por supuesto, la pipa de Magritte no «simboliza» estas cosas. Ha sido trasladada desde esos usos hacia el espacio de la abstracción: se ha convertido en el ejemplo de un filósofo, que ilustra una simple lección negativa sobre las imágenes, las declaraciones y los objetos. Pero podemos ponerla de nuevo en contacto con el mundo, simplemente borrando la leyenda (que está claro que es el tipo de escritura que se supone que ha de ser borrada)³⁸ y sus-

³⁸ Esto se ve de forma aún más clara en *Les deux mystères*, en el que la escritura se muestra como si fuera tiza sobre una pizarra.

tituyéndola por otra cosa, o devolviéndola a su «origen» más probable en el mundo real, como un índice autosuficiente, un signo sobre la puerta de una tabaquería.

En resumen, el efecto de esta metaimagen no se debe confundir con su temática o su tópico. Creo que el tema de «Esto no es una pipa» es la relación entre declaraciones e imágenes, pero su efecto es una cierta ensoñación infinita que queda activada por la densidad de la imagen y la leyenda, por cómo están dibujadas e inscritas. Llamémosle el «Efecto pipa». Hay otros efectos que parecen estar más o menos «programados» en los hipericonos que he considerado. Así pues, el Pato-Conejo tiene, según ciertas teorías fenomenológicas, un efecto mecánico sobre la percepción; activa el potencial para «alternar» los aspectos, algo que, según Gombrich, está «circuitado» de tal modo que imposibilita ver los dos aspectos simultáneamente. Wittgenstein apuntó a un cierto escepticismo sobre esta supuesta inhabilidad, sugiriendo que es posible ver el dibujo como «el Pato-Conejo», una forma que no es ni una cosa ni la otra, sino o ambas o ninguna³⁹. En cualquier caso, llamemos a esto el «efecto de multiestabilidad»⁴⁰, apuntando que también él parece ser una característica recurrente de la metaimagen. Ya apuntamos que la «línea temporal» del dibujo de Steinberg se puede leer en dos direcciones opuestas; *Las Meninas* es un verdadero remolino de «aspectos» interpretativos, cambiando y alternando las posiciones del pintor, el espectador, el modelo, el que ve y el que es visto, con una complejidad asombrosa.

La figura del «remolino» sugiere una forma de especificar (o de imaginar) el efecto de multiestabilidad de forma gráfica. Podríamos llamarlo el «Efecto vórtice», situando su presentación más explícita en el «Nuevo Mundo» de Steinberg, donde la abstracción gráfica de la ensoñación encuentra un icono apropiado en la espiral garabateada. Otras versiones del vórtice también están implícitas en nuestros otros ejemplos —en la rotación del Pato-Conejo alrededor del eje de los ojos, en el oteado cíclico del compuesto de imagen / texto de Magritte y en el «ciclo de representación» que Foucault compara con una «concha espiral» en *Las Meninas*⁴¹—. Todos estos efectos se ponen en marcha al servicio de un efecto general que queda realizado de forma más vívida en *Las Meninas* y que (siguiendo a Althusser) podríamos llamar el «Efecto de Interpelación», el sentido de que la imagen nos saluda, nos llama o se dirige a nosotros, que mete al espectador en el juego, que envuelve al observador como objeto para la «mirada» de la imagen. Esto es así incluso cuando no hay ninguna figura en la imagen que dirija su mirada hacia el espectador. La pipa de Magritte se dirige al espectador, o incluso le da una clase, retransmitiendo dos mensajes contradictorios simultá-

³⁹ Quedé rotundamente convencido por este argumento durante una conversación sobre el Pato-Conejo en el seminario sobre «Imagen y texto» de 1990 en la Escuela de Crítica y Teoría, cuando Linda Beard, de la Michigan State University, apuntó que el problema del Pato-Conejo es exactamente análogo a la cuestión del mulato, la codificación visual / verbal ambigua de la raza en el sistema binario de la «identidad» negra y blanca. La posibilidad de un tercer término, una imagen de ambos-o-ninguno, es la que dota de sentido a la pregunta que acompañaba al Pato-Conejo originalmente: «¿Qué animales se parecen más entre ellos?».

⁴⁰ Véase el comentario de Gandelman en «The Metastability of Primitive Artefacts», pp. 191-213.

⁴¹ Véase Foucault, *Order of Things*, p. 11. Véase mi ensayo «Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Turner and Blake», en R. Wenford (ed.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, pp. 125-168.

neamente (la leyenda, «esto no es una pipa»; la imagen «esto es una pipa»). El «Nuevo Mundo» de Steinberg desafía al espectador a que encuentre una posición fuera de él. El Pato-Conejo se dirige a nosotros a través del cisma que separa la percepción humana y la animal, la ilusión mecánica y el «ver-como» interpretativo⁴². Puede que sea por eso por lo que este ejemplo en particular –y no ningún otro de los múltiples diagramas geométricos multiestables que aparecen en los libros de texto de psicología– se ha convertido en el ejemplo canónico para la reflexión filosófica. El Pato-Conejo no es un motivo neutro, como tampoco lo es la pipa. Trae consigo todas las connotaciones del juego, la caza, los señuelos, así como la relación entre el campo visual y el poder, el aprisionamiento y la violencia. ¿Qué significa que el cambio de clave en el Pato-Conejo sea un destello entre las orejas y la boca? ¿Puede ser que la imagen esté «escuchando» a sus observadores como un conejo que tiembla en la maleza, o será quizá que nos grazna insistentemente?⁴³ La clase de dibujo egipcia de Alain parece «capturar» al «otro» geográfico e histórico en la red de «nuestra» mirada. Sin embargo, la devolución interpelativa, el vórtice multiestable que nos llama la atención sobre la red misma, o que hace agujeros en ella, es más típica del hipercono fuerte. Recordemos cómo Foucault compara la pipa de Magritte con una «trampa doble, una emboscada inevitable» que se abre, permitiendo que el objeto escape (*Pipa*, pp. 22, 28).

Me gustaría concluir esta reflexión no ya con generalizaciones, sino con un par de ejemplos finales que podrían sugerir otras direcciones para esta investigación. El primero es *Los pastores de Arcadia* de Poussin (figura 15), que ha sido el objeto de gran cantidad de literatura erudita, incluyendo ensayos clásicos de Erwin Panofsky y Louis Marin⁴⁴. Espero que a estas alturas ya se vea claro cómo podemos proceder con este ejemplo. Evidentemente, es una representación de una representación, pero con los polos de la pipa de Magritte invertidos: aquí, en lugar de un texto que rodea a una imagen u ofrece un comentario sobre ella, nos encontramos con un grupo de figuras que rodean a un texto inscrito sobre un cenotafio: una imagen sobre la textualidad y la lectura. Si Magritte nos muestra la relación entre una frase declarativa y una imagen, a Poussin le interesa delinear la afirmación *narrativa*, el problema clásico de la pintura de historia occidental. No trataré de reconstruir los aspectos multiestables del cuadro en detalle, excepto para decir que «pone en escena» otra característica genérica de la metaimagen: su papel como *escena de la interpretación*. Los pastores han descubierto un cenotafio con la ambigua inscripción «Yo también estuve (o estoy) en Arcadia». Al igual que sucede con el ambiguo «esto» deíctico de la pipa de Magritte, el «Yo» puede ser un pastor muerto que habla desde el pasado, o la Muerte misma, que

⁴² Véase el capítulo 10, «Ilusión: mirar cómo miran los animales», donde profundizo en este problema.

⁴³ Hay que tener en cuenta que la escena de la historia del cazador en *Fliegende Blätter* está enmarcada por un par de conejos que escuchan, cuyas amplias sonrisas sugieren que están a punto de echarse a reír por lo absurdo de la escena.

⁴⁴ Marin, «Toward a Theory of Reading in the Visual Arts», en N. Bryson (ed.), *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 63-90; Panofsky, «*Et in Arcadia Ego*: Poussin and the Elegiac Tradition», en *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, Doubleday, 1955, pp. 295-320.



Figura 15. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*. Reproducido por cortesía del Musée du Louvre; fotografía cortesía de Musées Nationaux, París.

habla ominosa en el presente eterno. El cuadro escenifica un vórtice interpretativo doble. El primero se representa de forma explícita en el complejo drama de los gestos y miradas entrelazados de los pastores, la impresión de que representan diferentes estadios en un proceso de encuentro, aprehensión, desconcierto y discusión, que culmina en la comprensión / reconocimiento de la pastora sibilina de la derecha. El segundo es el vórtice implícito del coloquio del espectador implícito frente a esta imagen. Tengo en mente una imagen secundaria en la que una copia algo reducida de los *Pastores de Arcadia* se expone en un contexto académico algo pastoral y es fotografiada rodeada de estudiantes curiosos y de un sabio instructor que nos muestra algo sobre la continuada función de la metaimagen como recurso didáctico: una escena de instrucción sublime que contrasta fuertemente con la graciosa anarquía que Foucault imagina en el aula llena de pipas de Magritte.

Mi último ejemplo se sitúa muy al margen del canon, no sólo del canon de la historia del arte, sino del de la reflexión filosófica. Nos llega desde la cultura del adolescente blanco y varón americano de la segunda mitad del siglo veinte, todo un reino de la trasgresión pubescente que ha marcado la maduración de los chicos de este país desde los años cincuenta. Por supuesto, me refiero a la revista *MAD*⁴⁵ y la ima-

⁴⁵ Los editores de *MAD* me informan de que sus millones de lectores de todo el mundo son, mayoritariamente, chicos de entre doce y quince años.

gen que tengo en mente es una portada que lleva la metaimagen al territorio de la sexualidad, el voyeurismo, la diferencia de género, la pornografía y el cuerpo representado (figura 16). No consigue hacer esto mostrándonos una representación de la representación, sino una representación de la *presentación*, una imagen sobre el cuerpo como espectáculo.

La imagen nos muestra una escena en una playa nudista. Los nudistas quedan discretamente protegidos de nuestra mirada por una valla de madera en la que están pintadas las palabras «playa nudista». Más allá de la valla vemos las caras y la parte superior del cuerpo de estos nudistas que reaccionan con horror a un espectáculo que les planta cara desde lo alto de la valla, donde vemos desde detrás a una figura de pie sobre la valla, con las piernas abiertas, que abre su gabardina para exponerse a los nudistas. Por supuesto, reconocemos al exhibicionista por sus rodillas huesudas, su pelo rojo y sus características orejas grandes: es Alfred E. Neumann, el perdedor loco y pervertido que es lo más parecido a un héroe que hubo jamás en *MAD*. Exactamente qué es lo que Neumann está enseñando a los nudistas para causarles tal consternación nos queda velado por la gabardina. Está claro que les enseña algo que hace que las mujeres se tapen la boca con horror y que les tapen los ojos a sus hijos; deja a los hombres boquiabiertos de asombro y hasta consigue distraer a un jugador de voleibol que se para atónito en mitad de un salto. La imagen nos deja preguntándonos qué podría causar tal sorpresa y horror.

Les ahorraré toda una serie de especulaciones sobre lo que Alfred E. Neumann está mostrando a los nudistas. Las expresiones faciales evocan un género determinado de imágenes que podría llamarse el «Efecto Medusa». Lo que quiera que Neumann está exponiendo provoca una serie de respuestas que van desde la repulsión y la atracción, al asco y la fascinación. Las figuras parecen paralizadas por el terrible espectáculo, sus rostros reflejan una secuencia de emociones que van desde el terror al desconcierto y el asombro. Los únicos signos y gestos convencionales «articulados» de la gente son los del hombre de la izquierda, que señala hacia la monstruosidad oculta y llama a los demás para que vengan a verla. Es decir, reconocemos las respuestas clásicas a lo que Gombrich llama la imagen «apotropaica», la representación peligrosa. (A menudo, éstas eran imágenes multiestables de rostros, genitales y animales peligrosos, que quedan resumidas en los rizos de serpientes de la Medusa.) Como sucede en las representaciones tradicionales de la Medusa, se nos protege de la visión directa de este espectáculo paralizante que queda mediado por la expresión de los espectadores representados.

Por supuesto, la Medusa no resulta del todo adecuada para aludir a aquello que percibimos de la imagen a primera vista. Pero, al fin y al cabo, cualquier persona que conozca a Alfred E. Neumann debería haber sospechado que no nos lo podemos imaginar con grandes atributos. Es un perdedor, un tío raro, un pervertido loco e ingenioso. Nos empieza a asaltar la sospecha de que lo que Neumann les está enseñando a los turistas no es un falo prodigioso, sino justo lo contrario, una ausencia prodigiosa, una herida abierta (el escote vacío en el borde de su gabardina ya sugería que había demasiado cielo azul entre sus piernas). Quizá Neumann sea un *castrato*, un hermafrodita, un monstruo sexual con escamas de reptil en sus genitales.

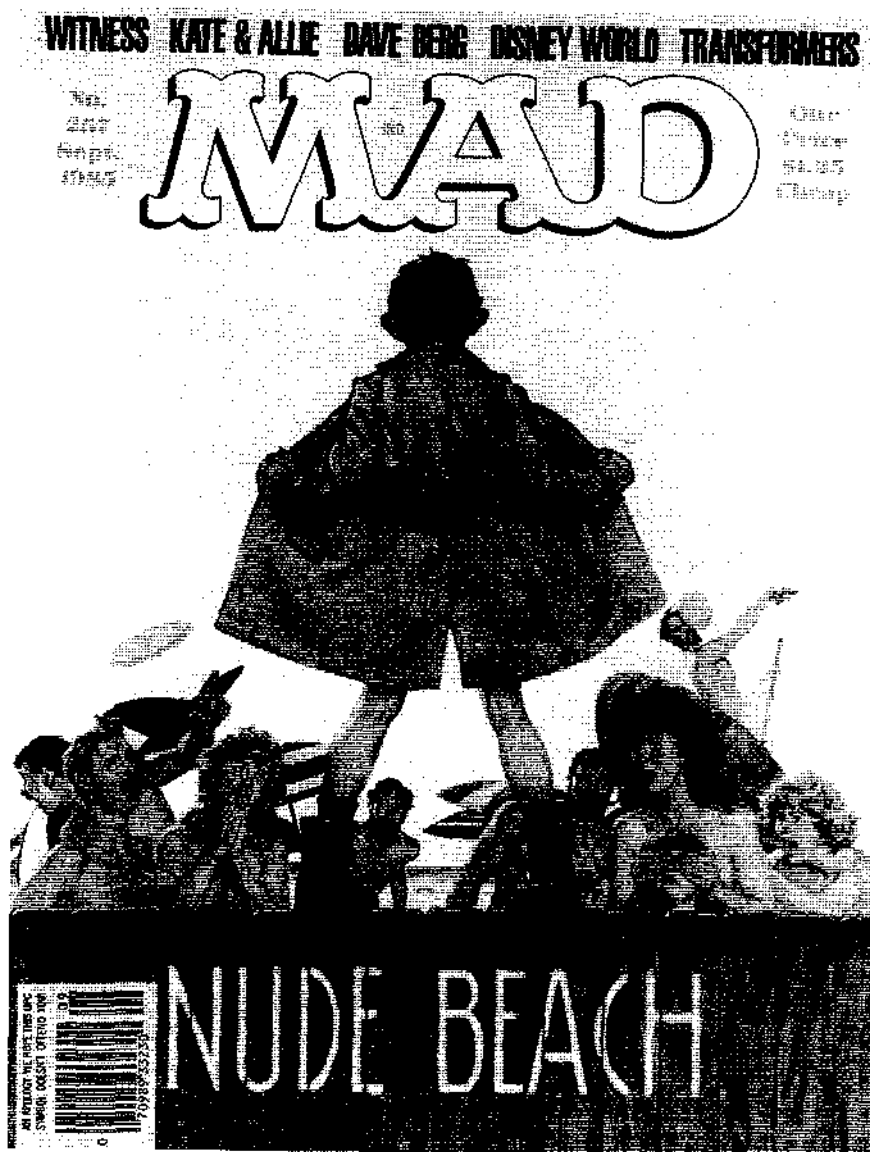


Figura 16. Portada de la revista *MAD*, número 257, pintada por Richard Williams y utilizada con permiso.
© 1985 por E. C. Publications, Inc.

Sin embargo, la verdad es mucho más prosaica, un completo anticlímax. Para adivinarla tendríamos que preguntarnos: ¿qué tipo de trasgresión visual sería la más amenazadora en un mundo definido por el libre acceso visual al cuerpo desnudo, el mundo abierto e iluminado del nudismo? La respuesta es: no sólo una ausencia visual de los genitales, una ausencia hiriente, sino una prohibición en positivo, una interdicción expuesta, una forma de negación que sólo es posible en el lenguaje. El secreto de Neumann (figura 17) resulta no ser más que palabras, el eslogan «Flashers Against Nudity»

(«Exhibicionistas Contra la Desnudez») impreso en su camiseta. Es difícil imaginar una ilustración más clara de lo que Foucault llama «la hipótesis represiva» sobre la sexualidad. El exhibicionismo no sólo viola la ley contra cierta clase de exposición visual; depende de esa misma ley para ser efectivo. El nudismo es el enemigo mortal del exhibicionismo, ya que ofrece la posibilidad de exponer el cuerpo sin sexo, secretos ni transgresiones; amenaza el régimen de ocultación y vigilancia y derrota la alianza entre el voyeurismo y el exhibicionismo. Aquí, Alfred E. Neumann «asume la posición» de las figuras clásicas de la represión patriarcal y de la ley, manteniendo su control sobre la visibilidad y el sexo «mediante el lenguaje, o, mejor dicho, mediante el acto discursivo que éste crea... una norma de ley»⁴⁶, que, a su vez, constituye el deseo como una carencia.

Si la portada de *MAD* es la imagen de una teoría de la sexualidad, su misión principal es la de dar imagen a la relación entre lo visible y lo legible en las intersecciones del poder, el deseo y el conocimiento. Como nuestras otras metaimágenes «salvajes», no sólo sirve para ilustrar la hipótesis represiva, sino que la pone en entredicho, la expone al ridículo, revelando que la ley en sí misma es demente y perversa. Como la pipa de Magritte, revela que entre lo visible y lo legible existe una relación de negación e interdicción, una sede donde el poder, el deseo y el conocimiento convergen en las estrategias de la representación. Como sucede en *Las Meninas*, interpela a su observador en una escena de reconocimiento y poder espectacular, reemplazando la soberanía del pintor / monarca con la figura contemporánea del hombre-anuncio, hablando en el lenguaje corporal de la camiseta. Como el Pato-Conejo, introduce lecturas contrarias con posibilidades infinitas: por un lado, una sexualidad misteriosa que circula a través del discurso y la representación, requiriendo una compleja *scientia sexualis* para seguir lo que Foucault llama sus «espirales perpetuas de poder y placer» (*HS*, p. 45); por el otro, un *ars erotica* que tenga sus propias formas de visibilidad y ocultación, «una economía de cuerpos y placeres diferente» (p. 159) y un nexo diferente entre lo visible y lo decible.

Se me echará en cara que estoy comparando el tocino con la velocidad (por no hablar del hecho de que paso por alto la historia) al yuxtaponer unos ejemplos tan diversos: tiras cómicas del *New Yorker*, imágenes *Gestalt*, acertijos surrealistas, obras maestras del Renacimiento y libros cómicos para adolescentes. Espero que quede claro que esta selección miscelánea y heterogénea es fundamental para el argumento de este ensayo. El estudio de las metaimágenes no es un problema especial de la historia del arte, sino un problema de un campo mucho más amplio de la teoría de la representación, la disciplina híbrida de la «iconología». La metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en sí: es el lugar donde las imágenes se revelan y se «conocen», donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia. Tal como las palabras «reflexión», «especulación» y «teoría» indican, la relación entre la representación visual y la práctica que llamamos teoría (*theoria* proviene de la palabra griega «ver») es más que casual.

⁴⁶ M. Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. 1, traducido por R. Hurley, Nueva York, Vintage, 1990, p. 83. En adelante se citará el número de página en el texto.

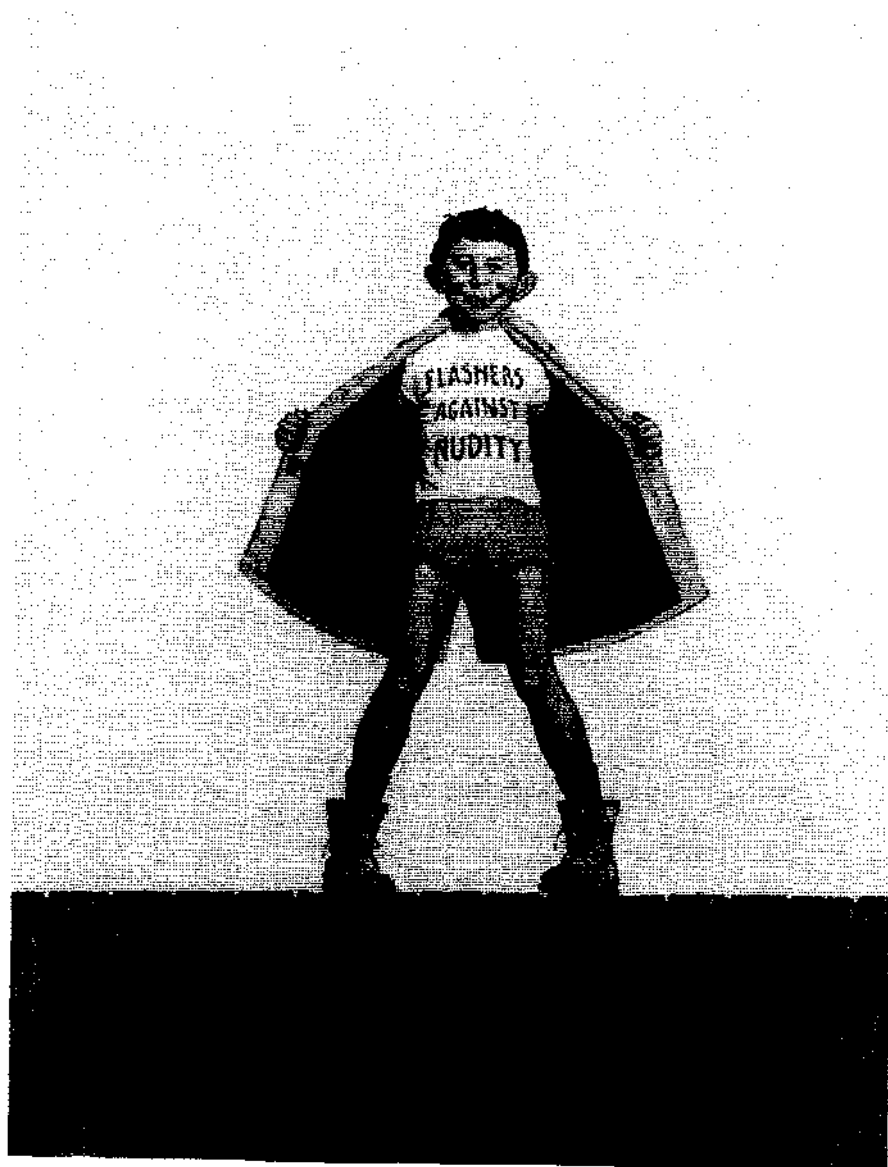


Figura 17. Contraportada de la revista MAD, número 257, pintada por Richard Williams y utilizada con permiso. © 1985 por E. C. Publications, Inc.

Tendemos a pensar en la «teoría» como algo que se conduce sobre todo en el discurso lineal, en el lenguaje y en la lógica, con unas imágenes que desempeñan el papel pasivo de ilustraciones, o (en el caso de una «teoría de las imágenes») que sirven como objetos pasivos de la descripción y la explicación. Pero si es cierto que existe algo que podemos llamar metalenguaje, no nos debería sorprender que existieran también las metaimágenes. Puede que la mejor manera de avanzar en nuestra búsqueda de una teoría de las imágenes sea darle la vuelta al problema y mirar a las imágenes de la teoría.



MÁS ALLÁ DE LA COMPARACIÓN: IMAGEN, TEXTO Y MÉTODO

No existe ningún vínculo que pueda moverse desde lo visible a la declaración, o desde la declaración a lo visible. Pero lo que hay es una revinculación continua que atraviesa la falla o fractura irracional.

Gilles DELEUZE, *Foucault*

¿Qué consecuencias tienen estas imágenes para la cuestión del método en el estudio de las imágenes y los textos? Quizá las lecciones más importantes sean las negativas. Las metaimágenes hacen visible la imposibilidad de un metalenguaje estricto, una representación de segundo orden que esté al margen de su objetivo de primer orden. También revelan la inextricable imbricación de la representación y el discurso, la forma en la que la experiencia visual y verbal están entretejidas. Si, como pensaba Foucault, la relación de lo visible con lo legible es infinita, es decir, si «palabra e imagen» son simplemente dos nombres insatisfactorios para referirse a una dialéctica inestable que constantemente cambia su situación en las prácticas de representación, rompiendo tanto sus marcos pictoriales como discursivos y poniendo en entredicho las premisas que sostienen la separación de las disciplinas verbales y las visuales, entonces las imágenes teóricas pueden resultar útiles sobre todo como ejercicios des-disciplinares. Puede que cuando analicemos su especificidad formal y su función histórica no nos quedemos con nada más que con una pragmática vagamente basada en la tradición. Es decir, el problema de la «imagentexto» (ya la entendamos como compuesto, como forma sintética o como un hueco o fisura en la representación) puede que sólo sea un síntoma de la imposibilidad de una «teoría de las imágenes» o de una «ciencia de la representación».

Por tanto, es fácil dejarse convencer por la sugerencia de Deleuze de que la antinomia de la palabra y la imagen es algo así como un a priori histórico¹, que aparece

¹ G. Deleuze, *Foucault*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 60 [ed. cast.: *Foucault*, trad. de J. Vázquez, Barcelona, Paidós, 1987]. «Hablar y ver, o, mejor dicho, las declaraciones y las visibilidades, son

como una mala hierba difícil de controlar cada vez que se intenta estabilizar y unificar el campo de la representación y del discurso bajo un solo código maestro (*mimesis*, *se-miosis*, comunicación, etcétera). Una respuesta tradicional a este problema en el estudio académico (americano) de las artes representacionales ha sido el método comparativo. La tradición crítica de las «Artes Hermanas», y la pedagogía de la «literatura y las artes visuales», ha sido el modelo dominante en el estudio interdisciplinar de la representación verbal y visual. En formas más ambiciosas, la «comparación interartística» ha tratado de demostrar la existencia de analogías formales que se extienden a través de las artes, revelando homologías estructurales entre textos e imágenes unidos por un estilo histórico dominante, como el barroco, el clásico o el moderno². En sus versiones más cautas se ha conformado con trazar el papel de comparaciones específicas entre las artes visuales y verbales en la poética y la retórica y con examinar las consecuencias de estas comparaciones en la práctica artística y literaria³.

Aunque estos métodos han estado asociados sobre todo a la obra de estudiosos de la literatura que coquetean con las artes visuales, también se han hecho un sitio algo oculto en la historia del arte, donde la legitimación académica del campo (por lo menos en los Estados Unidos) en ocasiones se ha apoyado en la idea de que la historia del arte proporciona un «análogo visual» para el estudio literario. Donald Preziosi ha apuntado que «una de las apariciones formales más tempranas de la historia del arte en el sistema universitario americano tuvo lugar en 1874, cuando la Harvard Corporation nombró a Charles Eliot Norton catedrático de Historia de las Bellas Artes en su Conexión con la Literatura»⁴. La estructura corporativa y departamental de las universidades refuerza la sensación de que los medios visuales y verbales tienen que entenderse como algo diferente y separado, dos esferas paralelas que convergen sólo en un nivel más alto de abstracción (la estética, las humanidades o la oficina del rector).

Elementos puros, condiciones *a priori* bajo las cuales se formulan las ideas y se exponen las conductas, en un momento u otro.»

² Los planteamientos tradicionales del método comparativo incluyen: W. Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Nueva York, Random House, 1960; M. Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1970 [ed. cast.: *Mnemosyne*, trad. de R. Potchar, Madrid, Taurus, 1981]; y C. Brewster Tinker, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*, Freeport, Books for Libraries Press, 1969; la crítica escéptica de R. Wellek al método comparativo en su *Theory of Literature*, Orlando, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1964, ed. rev. [ed. cast.: *Teoría literaria*, trad. de J. M. Gimeno, Madrid, Gredos, 2004], sigue siendo un antídoto sensato, pero no trata de analizar las intuiciones y motivaciones básicas que impulsaron la aparición de la comparación interartística. *The Colors of Rhetoric*, de W. Steiner (Chicago, University of Chicago Press, 1982), es el mejor ejemplo de la aplicación de métodos estructuralistas y semióticos a la comparación interartística en la literatura moderna y las artes visuales. Véase también *Pictorial Concepts*, de G. Sonesson (Suecia, Universidad de Lund, 1989), del que hablo más adelante. Un buen recuento de los «estudios interartísticos» más recientes aparece en el número especial «Art and Literature», W. Steiner (ed.), de *Poetics Today* 10, 1 (primavera 1989).

³ J. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.

⁴ D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 9.

Teniendo en cuenta el trasfondo de su tradición y su estructuración institucional, no es de extrañar que el método comparativo haya parecido la única forma sistemática de hablar sobre las relaciones entre palabra e imagen (paso por alto, de momento, las diversas disertaciones que se basan en contingencias históricas como la amistad entre poetas y pintores). La comparación es el tropo ideal para figurar la «acción a distancia» entre diferentes sistemas. Cuando la acompañamos de unos cuantos estándares y diferenciaciones aceptables entre las instituciones «literarias» y «artísticas» (me refiero a figuras diferenciadoras como las de artes «espaciales» y «temporales», lo icónico y lo simbólico o incluso «lo verbal» y «lo visual»), el marco conceptual para el estudio comparativo queda establecido. Este marco puede ser refinado después (como ha demostrado Wendy Steiner) distinguiendo entre analogías de tres términos (sustantivas) y de cuatro términos (relacionales). Según Steiner, este «conjunto estructurado de interrelaciones»

ha hecho que la comparación entre las dos artes no sólo parezca posible, sino que valga la pena. Ha permitido que los teóricos contemporáneos descubran algo que consideran similitudes «reales» —reales en tanto en cuanto se corresponden con estructuras en otras áreas de la experiencia humana y pueden discutirse en los términos privilegiados de la ciencia⁵.

El siguiente paso es historizar este marco con una narrativa maestra que pueda parecer común a las dos tradiciones internas de las disciplinas de la literatura y las artes visuales y a sus subdivisiones burocráticas. La secuencia de «periodos» desde el medieval al posmoderno (con sus inevitables consecuencias para la definición de «posiciones» académicas) se superpone al marco de la analogía y de este modo se obtiene un «campo» interdisciplinar: el estudio comparativo de la literatura y las artes visuales. ¿Por qué vale la pena hacer esto? «La respuesta», dice Wendy Steiner, «es que la comparación interartística revela inevitablemente las normas estéticas del periodo durante el que se plantea la pregunta»⁶. En breve, el método no causará ninguna conmoción, simplemente proporciona una confirmación y elaboración de modelos históricos y conceptuales dominantes que ya son habituales en la disciplina, ofreciendo un tipo de historicismo muy general y aguado, al que se puede recurrir para encajar las artes visuales y la literatura.

Se podría suponer que la tradición científica y sistemática de la semiótica europea proporcionaría una alternativa al pragmatismo del modelo de «comparación interartística» americano, pero, en la práctica, lo único que parece cambiar es la generalidad de sus afirmaciones. Un buen ejemplo es *Pictorial Concepts* de Göran Sonesson, el más ambicioso intento reciente de sintetizar el análisis semiótico de la representación visual y el discurso verbal. Pero Sonesson simplemente sustituye el concepto unificador de «arte» con nociones más generales de «pictorialidad», «literalidad» y «significado», para producir un método comparativo a un nivel más elevado y con una retórica más

⁵ Steiner, *op. cit.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, 18.

insistente. La tarea básica de la semiótica, según Sonesson, es la de «hacer comparable, en sus similitudes y diferencias, los resultados de las diferentes ciencias humanas y sociales, mediante la unificación de sus métodos y conceptos»⁷.

Teniendo en cuenta que en la investigación académica a menudo se piensa que llenar una cuadrícula bien conocida con detalles nuevos (pero que no representan ningún desafío) supone «un avance del conocimiento», la práctica de la comparación interartística o intersemiótica parece una opción profesional segura. Se trata de un agradable añadido para esos momentos en los que sobra el presupuesto y puede que tenga un cierto valor de supervivencia en tiempos de atrincheramiento, cuando la capacidad de enseñar en más de un departamento podría resultar atractiva para una administración que quisiera ahorrar costes. En el mejor de los casos, el método comparativo puede ofrecer una especie de limpieza doméstica intelectual, estableciendo las diferencias y similitudes tanto entre varios tipos de objetos culturales como entre los lenguajes críticos que se le aplican. También tiene la ventaja de la tradición: no hay duda de que la poética, la retórica, la semiótica y la estética están llenas de tropos de comparaciones interartísticas y que estas figuras, como cualquier otra, merecen un análisis.

Sin embargo, este análisis deberá proceder reconociendo tres limitaciones básicas del método comparativo. La primera es la presuposición de un concepto unificador y homogéneo (el signo, la obra de arte, la semiosis, el significado, la representación, etc.) y de la «ciencia» a la que está asociado, que hace que las proposiciones comparativas / diferenciadoras sean posibles, o incluso inevitables. La segunda es la estrategia de comparación / contraste sistemático, que ignora cualquier otra forma de relación, eliminando la posibilidad de yuxtaposiciones metonímicas, de inconmensurabilidad y de formas de alteridad no mediadas y no negociables. La tercera es el historicismo ritualista, que siempre sirve para confirmar una secuencia dominante de periodos históricos, una narrativa maestra canónica que lleva hasta el momento presente y que parece incapaz de registrar historias alternativas, contramemorias o prácticas de resistencia. En resumen, la «comparación interartística» adolece de comparación, de artísticidad y de su incapacidad para hacer otra cosa que confirmar las versiones recibidas de la historia cultural. La comparación intersemiótica tiene el mismo problema, sustituyendo la artísticidad por el cientificismo⁸.

⁷ Véase Sonesson, *op. cit.*, pp. 19, 16. La situación con la semiótica del cine y la cultura de masas en la tradición de Roland Barthes es, en su mayoría, bien diferente. Ahí se ha desarrollado un rico cuerpo de conexiones entre las estructuras semióticas y la ideología, especialmente en la crítica feminista y psicoanalítica. Sería imposible hacer justicia a este trabajo en una sola nota al pie. Uno de mis objetivos es hacer que los problemas tradicionales de la comparación interartística se abran a algunas de las redescripciones que la tradición más autocrítica y no cientificista del análisis semiótico hace posible. Como punto de partida, se podría consultar la excelente antología *On Signs*, M. Blonsky (ed.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985.

⁸ Véase el importante artículo de M. Bal y N. Bryson «La semiótica y la historia del arte», *Art Bulletin* 73, 2 (junio 1991), pp. 174-208. Bal y Bryson alegan que la semiótica «desafía la visión positivista del conocimiento» endémica en la historia del arte con una teoría del signo «antirrealista» (p. 174). Bal y Bryson parecen comprometerse con una idea del desafío semiótico como fundamentalmente político, que permite que, por ejemplo, cuestiones de género o de poder se vuelvan centrales para el estudio de la imagen visual. Sin embargo, también tienden a tratar la semiótica como un metalenguaje neutral y científico: «Dado que la semiótica es fundamental-

De cualquier modo, el impulso de «comparar interartísticamente» no puede ser del todo absurdo. Debe corresponder a algún tipo de deseo crítico auténtico por conectar diferentes aspectos y dimensiones de la experiencia cultural. El desafío consiste en re-describir la problemática imagen / texto que subyace al método comparativo y en identificar actividades críticas que pudieran facilitar un sentido de conexión al tiempo que se enfrentaran a las tendencias homogeneizantes y anaestésicas de las estrategias comparativas y la «ciencia» semiótica. En mi libro *Iconology* traté de demostrar por qué los tropos más comunes de la diferenciación entre la representación verbal y la visual (el tiempo y el espacio, la convención y la naturaleza, el oído y el ojo) no proporcionan un conocimiento teórico estable con el que regular los estudios comparativos de palabras e imágenes. También traté de sugerir las formas en que estos tropos funcionan como «ideologemas», relevos entre fronteras semióticas, estéticas y formales, y las figuras de la diferencia social. El resto de este ensayo cartografía algunas de las consecuencias prácticas y metodológicas de estas conclusiones para el estudio de las palabras y las imágenes. En particular me interesan las cuestiones de pedagogía. ¿Cómo enseñamos «historia del arte» cuando la diferencia y la identidad del «arte» es justo lo que no podemos dar por sentado? ¿Qué es lo que esperamos de un curso, un currículo y una disciplina que tratan de conectar y cruzar las fronteras cambiantes entre la representación verbal y la visual?

Mi primer objetivo en un curso que conecte las imágenes con los textos siempre ha sido el de enfrentarme a este tema sólo cuando sea necesario e inevitable. El curso historicista en «artes comparativas» que (por decir algo) compara la pintura cubista con los poemas de Ezra Pound, o los poemas de Donne con la pintura de Rembrandt, es justo el tipo de cosa que resulta innecesaria, o cuya necesidad está dictada más que nada por la estructura administrativa del conocimiento. Puede que estudiar tanto a Pound como a los cubistas sirva para ampliar nuestro conocimiento del modernismo, pero también tiende a reducir ese conocimiento a una serie de proposiciones abstractas sobre la estética del periodo. El problema real de tal curso no sería el problema de la imagen / texto, sino el modernismo. No existe ninguna razón para comparar sólo la pintura y la poesía; también se podría mirar a la música, la ciencia, el cine, la filosofía y la escritura histórica. De hecho, eso sería lo que requeriría un estudio del modernismo interdisciplinar y densamente entretejido, aunque no sería necesario partir de una metodología comparativa y mucho menos seleccionar la poesía y la pintura como los objetos de comparación. Pero si el tema de uno no es el modernismo ni el Barroco, sino el problema de la imagen / texto, es decir, la heterogeneidad de estructuras representativas dentro del campo de lo visible y lo legible, esto nos lleva a un punto de partida bien diferente. Puede que se quiera evitar la comodidad de la seguridad historicista, con sus redescubrimientos preestablecidos y sus refinamientos del concepto estético del periodo. Puede que uno se vea forzado a abandonar por completo el lugar de «la estética» para implicarse con formas de representación vernáculos. Sobre todo, uno estará cons-

mente una teoría transdisciplinar, es mejor evitar la tendencia a privilegiar el lenguaje que tan a menudo acompaña los intentos de hacer que las disciplinas interactúen» (p. 175). Como debería haber quedado claro a estas alturas, yo me mantengo escéptico respecto a la posibilidad de cualquier transdisciplinariedad y la de evitar algún tipo de «tendenciosidad».

treñido a no tomar el tema de la imagen / texto como una especie de «opción» de lujo para el *amateur*, el generalista o el esteta, sino como una necesidad literal y material dictaminada por formas concretas de actividades representacionales reales.

Quizás a mí estos puntos de partida me parezcan evidentes porque yo comencé este tipo de investigación desde un lugar muy diferente, el arte compuesto de William Blake, un poeta-pintor, cuyos libros iluminados parecen demandar un lector capaz de moverse entre el alfabetismo visual y el verbal, y cuya relación con los conceptos estéticos dominantes del «Romanticismo» parece tan ambigua. Sin embargo, incluso con la técnica mixta de Blake, me impresionó la extrañeza, la arbitrariedad de la demanda de doble alfabetismo. La poesía de Blake se enseñaba (y continúa enseñándose) prescindiendo sólo una mínima atención a su arte gráfico. Esto es algo que conozco muy bien; a pesar de mi compromiso con el análisis crítico del arte compuesto de Blake, de vez en cuando todavía considero importante enseñarlo sólo como escritor. Con ciertos objetivos en mente, puede ser más importante leer el *Émile* de Rousseau junto a las *Canciones de inocencia y de experiencia*, que mirar sus ilustraciones. Blake siempre me ha servido como una especie de ejemplo de la tentación y la arbitrariedad de los estudios comparativos del arte visual y verbal. Si existe alguna obra de arte que invite al análisis «comparativo», se tratará de los libros iluminados de Blake, pero incluso ellos sólo lo requieren para el propósito específico de enfrentar la materialidad formal y la particularidad semiótica del texto de Blake. Es decir, si queremos ver el texto de Blake tal cual es, no podemos evitar el problema de la imagen / texto⁹.

Sin embargo, uno puede y debe evitar la trampa de la comparación. La lección más importante que aprendemos de obras compuestas como la de Blake (o de artes vernáculas mixtas como las tiras de cómic, los periódicos ilustrados y los manuscritos iluminados) es que *la comparación en sí no es un procedimiento necesario para el estudio de las relaciones imagen-texto*. Lo que sí resulta necesario es estudiar el conjunto de *relaciones* entre medios y las relaciones pueden consistir en muchas cosas más que la similitud, la semejanza o la analogía. La diferencia es tan importante como la similitud, el antagonismo tan crucial como la colaboración, la disonancia y la división del trabajo tan interesantes como la armonía y la fusión de las funciones. Hasta el concepto de «relaciones» entre medios debe someterse a escrutinio: la inconmensurabilidad radical (por ejemplo, la pipa de Foucault y Magritte)¹⁰, ¿constituye una relación o una no-relación? La síntesis radical o la identidad de palabra e imagen (el caligrama utópico), ¿es una relación o una no-relación? A mi entender, lo importante es no dejar de investigar el problema de la imagen / texto por presuponer que se trata de un tipo de cosa que se da en cierto repertorio fijo de situaciones y que se ajusta a descripciones uniformes o protocolos interpretativos.

⁹ Utilizaré la convención tipográfica de la barra diagonal para designar la «imagen / texto» como un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación. El término «imagentexto» designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. «Imagen-texto», con un guión, designa *relaciones* entre lo visual y lo verbal. Fue Robert Nelson, durante el seminario que ambos impartíamos sobre «Imagen y texto», quien por primera vez me hizo entender la necesidad de un concepto como el de «imagentexto».

¹⁰ Véase mi comentario sobre lo que dice Foucault acerca de Magritte en el capítulo 2, «Metaimágenes».

La mejor manera de prevenir los métodos comparativos es insistir sobre la literalidad y la materialidad. Por esta razón, en lugar de comparar tal novela o poema con tal cuadro o estatua, me parece más útil comenzar con conjunciones reales de palabras e imágenes en textos ilustrados o técnicas mixtas, como el cine, la televisión y las actuaciones teatrales. En estos medios nos encontramos con un conjunto concreto dado, una estructura de imagen-texto que puede responder a las convenciones dominantes (o a la resistencia a la convención) que gobiernan la relación de la experiencia visual y la verbal. Algunas obras dramáticas (bebiendo de Aristóteles) subrayan el *lexis* más que el *opsis*, el habla por encima de la escena, el diálogo por encima del espectáculo visual¹¹. El cine sufrió una revolución tecnológica que le hizo pasar de un paradigma visual a otro verbal con el paso desde el cine mudo al sonoro, y la teoría cinematográfica siempre se encuentra con alguna versión del problema de la imagen / texto al tratar de especificar la naturaleza del «lenguaje cinematográfico»¹². Además, las posiciones relativas de la representación visual y verbal (o de la vista y el sonido, el espacio y el tiempo) en estos medios mixtos no constituyen nunca un problema meramente formal, ni una cuestión que se pueda resolver con una semiótica «científica». Lo que está en cuestión es precisamente el valor, la localización e incluso la propia *identidad* de «lo verbal» y «lo visual». Ben Jonson denunció los espectaculares diseños de escenario de Inigo Jones como una degradación del «alma» poética de la máscara. Erwin Panofsky pensaba que la llegada del sonido corrompía la visualidad pura de las películas mudas¹³. Éstos no son sólo juicios científicos, sino formas de implicación con la práctica teórica de la representación. La relación imagen-texto en el cine y el teatro no es una simple cuestión técnica, sino que funciona como la sede de un conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación. El énfasis de Artaud en el espectáculo mudo y el uso de proyecciones textuales por parte de Brecht no eran sólo innovaciones «estéticas», sino que constituían intervenciones precisamente motivadas en la semiopolítica del escenario. Incluso algo tan cotidiano y ordinario como la proporción relativa de imagen y texto en la portada de un periódico sirve como una indicación directa de la clase social de sus lectores. La verdadera pregunta que hay que formular al encontrarse con estas relaciones de imagen-texto no es «¿Cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes?», sino «¿Qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?».

¹¹ El rechazo de la *opsis* por parte de Aristóteles es tan completo que está incluso dispuesto a sacrificar la representación en sí, en favor de una presentación narrativa de la acción. «La trama debe estar construida de tal modo que incluso sin ver la obra cualquier persona que escuchara narrar los incidentes se estremeciera de miedo y compasión como resultado de lo que sucede... Producir este efecto apelando al ojo es inartístico y requiere de una ayuda pronta...», *The Poetics XIV*, trad. de W. Hamilton Fyfe, 1927; Cambridge, Harvard University Press, 1973, p. 49.

¹² Véase C. Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trad. de M. Taylor, Nueva York, Oxford University Press, 1974, y la nota al pie 27.

¹³ B. Jonson, «An Expostulation of Inigo Jones», en G. Parfitt (ed.), *The Complete Poems*, New Haven, Yale University Press, 1975, pp. 345-347; véase E. Panofsky sobre el espacio y el tiempo en el cine, en «Style and Medium in Motion Pictures», *Critique* 1, 3 (enero-febrero 1947), reproducido en G. Mast y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, pp. 243-263.

Es decir: ¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan?

La «materia» de la conjunción imagen-texto importa muchísimo en la obra de Blake, cuyos libros iluminados parecen estar diseñados para provocar odas las relaciones posibles entre el alfabetismo verbal y visual. En sus libros iluminados Blake construyó combinaciones de imagen-texto que van desde lo absolutamente disyuntivo («ilustraciones» que no tienen ninguna referencia textual) a la identificación absolutamente sintética de códigos visuales y verbales (que marcan el colapso de la distinción entre la escritura y el dibujo)¹⁴. Por supuesto, nada tiene de extraño que los libros iluminados de Blake y todo el género relacionado de «libros de artistas» suela mostrar unas relaciones entre las palabras y las imágenes que son flexibles, experimentales y de «alta-tensión». Las relaciones «normales» entre la imagen y la palabra (en los periódicos ilustrados o incluso en las páginas de las tiras cómicas) siguen una fórmula más tradicional que implica una clara subordinación y sutura de un medio al otro, a menudo con una división del trabajo clara y evidente¹⁵. En la típica tira de cómic, la palabra es a la imagen como el habla (o el pensamiento) es a la acción o los cuerpos. El lenguaje aparece en un globo que emana de la boca del hablante, o en una nube-de-pensamiento que emerge de la cabeza del pensante. (En el mundo precartesiano del manuscrito medieval ilustrado, el habla suele representarse como un rollo de pergamino en lugar de una nube o una burbuja y surge de la mano gesticulante del hablante, en lugar de su boca; el lenguaje parece coexistir en el mismo espacio pictivo-escritivo: el manuscrito emana del gesto manual, en lugar de representarse como una emanación fantasmal desde un interior invisible¹⁶.) La diégesis narrativa (por ejemplo, el «Nues-

¹⁴ Véase *Blake's Composite Art*, Princeton, Princeton University Press, 1978, y el capítulo 4 de este libro, «El lenguaje visible».

¹⁵ Aquí estoy adaptando el concepto de «sutura» tal como se desarrolla en la teoría del cine psicoanalítica, apoyándome fundamentalmente en el artículo de Stephen Heath «On Sutures», en *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pp. 76-112. La sutura podría describirse, en palabras de Lacan, como la «juntura de lo imaginario y lo simbólico» (citado en Heath, p. 86), el proceso mediante el cual el sujeto (el «yo») queda constituido como división y como unidad. Como Heath observa, «yo» es «el índice mismo de la sutura». La teoría cinematográfica adaptó la idea de sutura para describir la construcción de la posición del espectador en el cine (el «Yo / ojo», podríamos decir) y para analizar las características específicas del discurso cinematográfico. La sutura podría describirse como aquello que «rellena» los huecos entre las imágenes y los planos, construyendo un sentido subjetivo de continuidad y posicionalidad ausente. El plano-contraplano, con su juego entre posiciones del espectador y sus identificaciones con el yo y el otro, es, pues, la figura paradigmática de la sutura en el cine. Mi adaptación de esta idea a la «imagen / texto» es muy tosca y preliminar, pero espero que no esté completamente injustificada. En la raíz de esta idea tanto en el psicoanálisis como en la teoría cinematográfica se encuentra la figura de un campo heterogéneo de (auto)representaciones y el proceso mediante el cual sus disyunciones quedan al mismo tiempo ocultas y reveladas. La forma específica de esa heterogeneidad (para Lacan, lo imaginario y lo simbólico; para la teoría cinematográfica, la transformación de la secuencia de imágenes cinematográficas en un discurso) ya se acerca mucho en su formulación al problema de la imagen / texto. No es de extraño que el énfasis de la teoría cinematográfica se ponga en la sutura de las secuencias de imágenes y la construcción del sujeto como espectador. Pero la cuestión de la imagen / texto sugiere, o por lo menos eso espero, que la idea de sutura podría extenderse para incluir al sujeto como lector y oyente, como apunta el propio Heath (pp. 107-108). Sobre la interpelación y la sutura del sujeto espectador y la imagen, de forma más general, véase el capítulo 2, «Metaimágenes».

¹⁶ Le debo a Michael Camille esta diferenciación entre la viñeta medieval y la poscartesiana.

tra historia...» con que comienza *El príncipe valiente*) se suele situar en los márgenes de la imagen, en una posición que se entiende como «fuera» del momento presente de la acción, las escenas y los cuerpos representados¹⁷.

Esto no quiere decir que las relaciones «normales» entre palabra e imagen no sean interesantes, ni que las formas compuestas vernáculas, como la tira de cómic o la fotografía de prensa, no sean capaces de experimentar ni de llevar a cabo complejas desviaciones de la norma. Las tiras anticinematográficas y llenas de habla de Gary Trudeau en *Doonesbury* desafían el habitual énfasis en la imagen como el lugar «donde está la acción» en la página del cómic. *Doonesbury* constituye una especie de ejercicio de privación visual, que rara vez muestra cuerpos en movimiento y que a menudo repite una imagen idéntica y vacía (una visión de la Casa Blanca, la parte de atrás de un aparato de televisión, un punto de luz sobre un escudo presidencial) en cada una de sus viñetas, desplazando todos los movimientos hacia las voces sin cuerpo a las que señala el texto. Novelas en cómic posmodernas, como *Maus* y *The Dark Knight*, emplean una amplia gama de técnicas complejas y autorreflexivas. *Maus* atenúa el acceso visual a su narrativa al espesar la historia que lo enmarca (el diálogo de un sobreviviente del Holocausto con su hijo es conspicuamente anticinematográfico, al enfatizar el habla) y al ocultar el cuerpo humano a todos los niveles de la narrativa visual con figuras animales (los judíos son ratones, los alemanes son gatos, los polacos son cerdos)¹⁸. Por el contrario, *The Dark Knight* es marcadamente cinematográfica y televisiva, empleando todo el repertorio retórico del cine y el vídeo, aunque, al mismo tiempo, se sale del marco continuamente, para llamar la atención sobre el aparato de representación visual.

Se podrían hacer comentarios parecidos sobre la combinación de medios en el ensayo fotográfico. La estructura normal de este tipo de imagentexto conlleva una sutura narrativa o discursiva directa de lo verbal y lo visual: los textos explican, narran, describen, etiquetan, hablan en nombre de (o a) las fotografías; las fotografías ilustran,

¹⁷ Por supuesto, no hay nada que impida reorganizar estos espacios convencionales. El diálogo no tiene por qué aparecer en globos, sino que puede aparecer en el borde inferior del marco (la convención normal en la viñeta de un solo panel y de viñetistas narrativos de varios paneles, como Jules Pfeiffer). Una descripción muy útil por parte de un profesional de las estrategias retóricas y narrativas del cómic aparece en W. Eisner, *Comics & Sequential Art*, Tamarac, Poorhouse Press, 1985.

¹⁸ Véase A. Spiegelman, *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*, Nueva York, Pantheon, 1973. El efecto de las excelentes caricaturas animales de Spiegelman es, huelga decirlo, mucho más complejo que el de un simple «velado» de la forma humana. La reducción del Holocausto a la iconografía de «Tom y Jerry» resulta al mismo tiempo chocante, por la forma en la que ofende el decoro, y completamente acertado por el modo en el que revela un realismo figural en la imaginaria animal. Las imágenes de Spiegelman insisten en que los judíos eran realmente «ratones asustados»; que fueron realmente tratados como una plaga que tuviera que ser cazada y exterminada; se escondieron en los sótanos como las ratas y con ellas; algunos de ellos fueron traidores y ratas, sobre todo los que se organizaron en la institución colaboracionista *Judenrat* (el Consejo Judío). Los alemanes son realmente unos depredadores sin corazón, pero felinos y predecibles, que se deleitan en el placer del poder absoluto sobre sus víctimas abyectas. Los polacos realmente son cerdos, engordándose gracias a los bienes abandonados de los judíos; en ocasiones tienen buen corazón, pero resultan inevitablemente groseros y poco sofisticados. La hipérbole de la imaginaria animal refuerza un modo de realismo crítico, mientras que defiende al espectador de (o incluso previene) un acceso insoportable (o voyeurístico) a las formas humanas banales del mal y la abyección. Véase el capítulo 6, «Narrativa, memoria y esclavitud», donde se profundiza sobre la abyección y la defensa visual.

ejemplifican, aclaran, fundamentan y documentan el texto¹⁹. Dada esta división del trabajo tan convencional, no es de extrañar que una desviación de la norma, como el experimento agresivamente modernista de James Agee y Walker Evans *Let Us Now Praise Famous Men*, tuviera que ser creado. *Famous Men* es un ensayo fotográfico cuya forma se resiste a cualquier sutura de palabra e imagen: las fotos están separadas del texto física y simbólicamente; no van acompañadas de leyendas y en el texto hay muy pocas referencias a las fotos²⁰. Además, estas desviaciones de la norma no se pueden explicar del todo aludiendo a la idea de una «purificación» de los medios visuales y verbales. O, mejor dicho, las estrategias «puristas» de Agee y Evans sólo tienen sentido en relación con su sentimiento de estar participando en una práctica de representación inevitablemente comprometida e *impura*, para la que era necesario enfrentarse a todos los niveles con las convenciones políticas y éticas.

¿Cómo pasamos desde el estudio de medios en los que las relaciones visuales-verbales son inevitables —como el cine, el teatro, la prensa, el cómic o los libros ilustrados— al objeto más tradicional de la «comparación interartística», las analogías y diferencias entre poemas y pinturas, novelas y estatuas? Por un lado, nos deberíamos haber dado cuenta de que no debemos regresar nunca a esa cuestión, que se trata de un falso problema, sin un método ni objeto de investigación real. Pero, en otro sentido, debería ser evidente que el sujeto de la imagen / texto es tan inevitable y necesario con estas técnicas «no-mixtas» como lo es con las mixtas, con las formas compuestas. La comparación interartística siempre ha intuido este hecho, sin llegar a comprender del todo sus consecuencias. El problema de la imagen / texto no es sólo algo que se construye «entre» las artes, los medios o las diferentes formas de representación, sino un problema ineludible *dentro de* cada una de las artes y los medios individuales. En resumen, todas las artes son artes «compuestas» (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos.

A primera vista, esta afirmación puede parecer contraintuitiva. Probablemente la primera objeción sea decir que existen medios *puramente* visuales o verbales, imágenes sin palabras y palabras sin imágenes. La extensión del concepto de la imagen-texto compuesta para incluir formas no mixtas, como la poesía o la pintura, habrá de entenderse como un exceso figurativo, extendiendo un modelo que se puede aplicar literalmente a los medios mixtos, más allá del campo que le corresponde.

Se pueden ofrecer varias respuestas a esta objeción. La primera se centra en la cuestión de las aplicaciones literales y figurativas de la división imagen / texto. Desde luego, es cierto que la división se da literalmente en medios mixtos como el cine, la televisión y los libros ilustrados. Pero también es verdad que las representaciones visuales «puras» incorporan la textualidad de una forma bastante literal, en tanto que la escri-

¹⁹ Véase J. Hunter, *Image and Word: The Interaction of Twentieth Century Photographs and Texts*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, y el capítulo 10, «Ilusión: mirar cómo miran los animales».

²⁰ Véase el capítulo 9, «El ensayo fotográfico», donde se ofrece un comentario extenso de *Let Us Now Praise Famous Men* (publicado por primera vez en 1939; reeditado en Boston, Houghton-Mifflin, 1980) y su relación con el género del ensayo fotográfico.

tura y cualquier otra marca arbitraria se introduce en el campo de la representación visual. Mirado desde cualquiera de sus lados, desde el lado de lo visual o desde el de lo verbal, el medio de la *escritura* deconstruye la posibilidad de una imagen pura y de un texto puro, así como la oposición entre las (letras) «literales» y las (imágenes) «figurativas» de las que depende. La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la «imagentexto» encarnada²¹.

Pero supongamos que ponemos entre paréntesis de momento el problema de la escritura. Desde luego, la objeción podría continuarse alegando que existen representaciones visuales en las que no aparece ninguna escritura y discursos verbales (especialmente los orales) que no necesitan ser escritos nunca. ¿Cómo podemos negar el estatus meramente figurativo de la visualidad en un discurso oral, o el estatus meramente figurativo de la textualidad en un cuadro compuesto de formas y colores, sin signos legibles ni arbitrarios? La respuesta es que no hay necesidad de negar el estatus figurativo de la imagentexto, sólo es necesario corregir el «meramente» con el que se adereza. Afirmar que una etiqueta sólo se aplica metafóricamente, como ha apuntado Nelson Goodman, no es negar que tenga una aplicación, sólo especificar la forma de su aplicación²². Las etiquetas figurativas (un estado de ánimo «azul» o un color «cálido») se aplican de forma tan firme y consistente como las literales y están igualmente implicadas en la experiencia real. Que las imágenes, los cuadros, el espacio y la visualidad sólo puedan aparecer de forma figurativa en un discurso verbal no quiere decir que no aparezcan, ni que el lector / oyente no «vea» nada. Que el discurso verbal sólo se pueda evocar de forma figurativa o indirecta en una imagen no quiere decir que esta evocación sea impotente, que el espectador no «escuche» ni «lea» nada en la imagen²³.

Quizá la mejor respuesta a los puristas que querrían que las imágenes fueran sólo imágenes y los textos sólo textos sería girar las tornas y examinar la propia retórica de la pureza²⁴. Por ejemplo, en pintura la noción de pureza se explica sistemáticamente como una forma de purgar la imagen visual de su contaminación por el lenguaje y otros medios afines o convencionalmente asociados: las palabras, los sonidos, el tiempo, la narratividad y el significado arbitrario y «alegórico» son los elementos «lingüís-

²¹ Creo que el estatus equívoco de la escritura como imagen / texto es uno de los principales temas del libro de J. Derrida *Of Grammatology*, trad. de G. C. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977 [ed. cast.: *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971]. Véase también el capítulo 4, «El lenguaje visible», donde se ofrece un comentario extenso al respecto.

²² Véase N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976, pp. 68-69. Véase también la disertación de Derrida sobre el sentido «literal» y el «figurativo» de la escritura en *Of Grammatology*, p. 15: «El sentido "literal" de la escritura como la metaforicidad misma».

²³ Sobre la psicología de la respuesta visual en la lectura, véase E. Esrock, *The Reader's Eye*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994. Esrock es la primera en conectar los «sentidos» (semánticos o cognitivos) en los que se puede decir que los lectores visualizan con un estudio en profundidad de la literatura psicológica sobre el tema.

²⁴ Por supuesto, el argumento clásico en defensa de la purificación de la poesía y la pintura, y su estricta segregación según las categorías visual / verbal y espacial / temporal, es el *Laocoonte* de Lessing [1766], trad. de E. Forthingham, Nueva York, Farrar, Straus, and Giroux, 1969. Véase el capítulo 4 de *Iconology*, donde se ofrece una crítica de Lessing.

ticos» o «textuales» que deben reprimirse o eliminarse para lograr una visualidad pura, silenciosa e ilegible. Este tipo de pureza, que se suele asociar con el modernismo y la pintura abstracta, es utópica e imposible, lo que no quiere decir que haya que desecharla, pero sí es necesario identificarla como una ideología, una mezcla de deseo y miedo, de poder y de interés²⁵. También supone reconocer el proyecto de la «imagen pura» del medio sin mezclas como una desviación radical de la norma, que se entiende como impura, mixta y compuesta. La objeción del purista a la imagen / texto y a la imagen heterogénea de la representación y el discurso que sugiere resulta ser un imperativo moral y no una descripción empírica. No se trata de que la afirmación de que todos los medios son medios mixtos sea empíricamente incorrecta, sino de que estas mezclas son malas para nosotros, y han de resistirse en el nombre de unos valores estéticos más elevados.

Sería fácil documentar un tipo de resistencia a la visualidad parecida en el discurso literario, en el nombre de una especie parecida de purificación utópica del lenguaje y en respuesta a una intuición similar sobre el carácter compuesto y heterogéneo del discurso normal²⁶. Mi objetivo no es desdeñar a los puristas, sino redescubrir la forma en la que sus proyectos utópicos invocan el metalenguaje de la imagen / texto, entendido como un cuerpo de figuras de la irreducible impureza y heterogeneidad de los medios. Christian Metz demostró hace tiempo que el cine no puede ser reducido a modelos lingüísticos, que la película es *parole*, pero no *langue*²⁷. Pero supongamos que el lenguaje en sí mismo no fuera *langue*, que su utilización como medio de expresión y discurso resultara inevitablemente de su contaminación por lo visible. Esto es lo que, en mi opinión, se quiere hacer al afrontar el lenguaje como medio en lugar de como sistema, un campo heterogéneo de modos discursivos que requieren una descripción pragmática y dialéctica, en lugar de un esquema codificado univocalmente y susceptible de explicación científica.

Esta forma de descentrar la imagen que tiene el purista del medio acarrea una serie de consecuencias prácticas. Evidentemente, pasa por alto la necesidad de comparaciones, que se alimenta del modelo de sistemas claramente diferenciados asociados por analogías estructurales y diferenciaciones substantivas. También permite una apertura crítica a los mecanismos reales de la representación y el discurso, a su dialéctica formal interna, entendida como estrategias pragmáticas dentro de la historia institucional específica de cada medio. No hay ninguna necesidad (aunque sí puede que haya ocasiones para hacerlo) de comparar las pinturas con los textos, ni siquiera cuando el

²⁵ La redacción moderna más célebre del argumento de la «pureza» es el ensayo de C. Greenberg «Toward a Newer Laocoon» (1940; pp. 23-38 del volumen 1 de *Collected Works*), con su evocación autoconsciente de Lessing. Véase el capítulo 7, «*Ut Pictura Theoria*», donde se habla de la purificación de los medios modernista.

²⁶ Véase mi ensayo «Tableau and Taboo: The Resistance to Vision in Literary Discourse», *CEA Critic* 51, 1 (otoño 1988), pp. 4-10.

²⁷ Véase Metz, *Film Language*: «Cuando abordamos el cine desde un punto de vista lingüístico, es difícil evitar oscilar entre dos posiciones: el cine como lenguaje y el cine como infinitamente diferente del lenguaje verbal. Quizá sea imposible librarse de este dilema impunemente» (p. 44). No hace falta que aceptemos el juicio último de Metz de que la narrativa es la esencia del cine para entender que el cine no podrá nunca ser completamente explicado como un lenguaje sistemático.

texto esté representado directa o indirectamente en la pintura. El punto de partida es ver qué forma particular de textualidad es provocada (o reprimida) por la pintura y en nombre de qué valores. Una forma evidente de introducir la cuestión de «el texto en la pintura» es el problema del título. ¿Qué tipo de título tiene una pintura, dónde está situado (dentro o fuera del marco)? ¿Cuál es su relación institucional o interpretativa con la imagen? ¿Por qué hay tantas pinturas modernas que se titulan «Sin Título»? ¿Por qué esa negación verbal vigorosa y explícita de cualquier derecho que pudiera tener el lenguaje sobre la pintura, esa agresiva paradoja del título que niega ser un título? ¿Contra qué es contra lo que se resiste en el nombre de las etiquetas, las leyendas y la legibilidad²⁸?

La cuestión del título es una forma literalista de introducirse en toda una serie de preguntas sobre las formas en las que las palabras se introducen en las pinturas. Por ejemplo, cómo se pueden organizar las diferencias entre los siguientes tipos de textualidad en un cuadro: una imagen que representa (entre otros objetos) un texto (como un libro abierto en una pintura holandesa); una imagen que contiene palabras y letras que no están representadas *en* ella, sino inscritas *sobre* su superficie, como en los paisajes caligráficos chinos o los enormes lienzos de Anselm Kiefer; una imagen a la manera de la pintura de historia clásica, que muestra un episodio de narrativa verbal, como el fotograma de una película o una obra de teatro; una imagen en la que las palabras «hablan a» o interrumpen la imagen, ocupando una localización ambigua que está tanto dentro como fuera de la imagen (como la firma en monograma de Dürero inscrita sobre sus grabados, o la inscripción «esto no es una pipa» de Magritte); una imagen cuya entera composición se construye alrededor de un «carácter» lingüístico —un jeroglífico o un ideograma, como en la obra de Paul Klee; una imagen que rechaza cualquier figuración, referencia, narrativa o legibilidad a favor de una visualidad pura—. La investigación sobre estas preguntas no comienza por buscar textos contemporáneos que demuestren analogías estructurales con alguna institución o tradición literaria paralela. El punto de partida es la entrada (o salida) del lenguaje del campo pictorial en sí, un campo que se entiende como un medio complejo que siempre ya es mixto y heterogéneo, situado dentro de instituciones, historias y discursos: la imagen entendida como *imagetexto*. Los textos que se han de «comparar» con la imagen no tienen por qué haberse sacado de la distancia, mediante analogías historicistas o sistémicas. Éstos están ya dentro de la imagen, quizá de forma más profunda cuando parecen estar completamente ausentes, invisibles e inaudibles. En el caso de la pintura abstracta, puede que los textos apropiados no sean «literatura» o «poesía», sino crítica, filosofía o metafísica: *ut pictura theoria*²⁹.

De igual modo, no es necesario importar las representaciones visuales apropiadas para un discurso: éstas son ya immanentes a las palabras en el tejido de la descripción, la «visión» narrativa, los objetos y lugares representados, las metáforas, los arreglos

²⁸ Sobre los títulos, véase G. Genette, «Structure and Function of the Title in Literature», *Critical Inquiry* 14, 4 (verano 1988), pp. 692-720. Sobre la cuestión de la relación entre la etiqueta, el objeto y la imagen, véase el capítulo 8, «Palabra, imagen y objeto».

²⁹ Véase el capítulo 7, «*Ut Pictura Theoria*».

formales y las distinciones de función textual incluso en la tipografía, el papel, el encuadrado o (en el caso de la *performance* oral) en la inmediatez de la voz y del cuerpo del hablante. Si bien es difícil mantener el discurso al margen de la pintura, resulta igualmente difícil mantener la visualidad al margen de la literatura, aunque el impulso de hacerlo se entrevé ya en el *topos* del poeta ciego, la respuesta literaria a la pintura como «poesía muda». Esto no quiere decir que la situación de la literatura y del arte visual como los «otros significantes» mutuos sea puramente simétrica. Parece ser más fácil para la pintura re-presentar e incorporar la textualidad de forma bastante literal respecto a lo que la operación inversa resulta para la literatura. El lenguaje se vuelve visible «literalmente» de dos formas diferentes: en el medio de la escritura y en las pronunciaciones del lenguaje de gestos, el lenguaje visual de los sordos³⁰.

La objeción más dañina al modelo de la imagentexto para el análisis tanto de textos como de imágenes podría ser que, al igual que el método comparativo, simplemente cambia las fichas de sitio, pero reiterando los paradigmas ya existentes de análisis dominantes en las disciplinas de la literatura y la historia del arte. La idea de que las imágenes pueden leerse como textos no se puede considerar nueva en la historia del arte: es lo que toca aprenderse, el último grito³¹. Por el lado del estudio literario, leer textos en busca de sus «imágenes» está lejos de ser el último grito, es más viejo que Matusalén³². Se entiende como un paradigma pasado de moda, una reliquia de los abordajes psicologistas a la experiencia literaria y de unas rutinas anquilosantes, como buscar motivos, contar imágenes y prestar una atención desproporcionada al análisis figurativo y formal a costa de la verdadera historia cultural.

Hay algo de verdad en estas acusaciones. El concepto de medio (visual o verbal) como un campo de prácticas de representación heterogéneo, como una «imagen / texto», no puede recomendarse por su novedad, sino por su persistencia como tradición teórica, por el modo en que ha sobrevivido como una característica de la poética, la retórica, la estética y la semiótica. También es esta tradición la que ha proporcionado modelos de comparación interartística, la que abre la posibilidad de establecer otro tipo de relaciones entre los textos y las imágenes visuales, así como la de indisciplinar las divisiones entre la cultura verbal y la visual. Podría parecer que, en mi afán por desmontar el historicismo tedioso del método historicista, he desechado la historia en su totalidad a favor de una especie de formalismo descriptivo. Esta acusación tiene algo de verdad. Este libro no es una historia de la cultura visual y verbal, sino una teoría. Ofrece la figura de la imagen / texto como una cuña con la que abrir la heterogeneidad de

³⁰ Sobre el lenguaje gestual, véase el capítulo 5, «La écfrasis y el otro».

³¹ Véase M. Bal y N. Bryson, «Semiotics and Art History», que se cita en la nota 8, donde se argumenta que el principal movimiento en las versiones semióticas de la historia del arte es el tratamiento de la imagen como un signo o «texto visual» (p. 179): «Al considerar las imágenes como signos, la semiótica arroja una luz particular sobre éstas, centrándose en la producción de sentido en la sociedad...» (p. 176). Aunque Bal y Bryson insisten en que están proponiendo un «giro lingüístico», en mi opinión infravaloran hasta qué punto la semiótica privilegia los marcos descriptivos textuales / lingüísticos. Lejos de evitar «la tendencia a privilegiar el lenguaje», la semiótica continuamente refuerza esa tendencia.

³² Véase el capítulo 1 de *Iconology*, donde se comentan los ataques a la idea de imagería literaria.

los medios y de las representaciones específicas. Sin embargo, su objetivo no es detenerse en la descripción formal, sino preguntarse cuál puede ser la función de formas específicas de heterogeneidad. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos y su relación con un «concepto de periodo» histórico es discutible. No hay duda de que un concepto de periodo probablemente incluiría algún tipo de descripción de las relaciones imagen / texto. Por ejemplo, es un lugar común decir que la crítica neoclásica inglesa toma la analogía entre poesía y pintura muy en serio, mientras que la teoría poética romántica tiende a descartar la tradición de la *ut pictura poesis*³³.

Pero esto no quiere decir que cualquier imagentexto tenga que revelar las normas estéticas de su periodo, ni siquiera que pueda ser descrita en el lenguaje de dichas normas. El primer lugar donde buscar el lenguaje descriptivo apropiado para analizar la heterogeneidad formal de una representación es la representación misma, así como el metalenguaje institucional —una vernáculo inmanente y no una teoría transdisciplinar— del medio al que pertenece. Consideremos el ejemplo del género de las películas «backlot» que reflexionan sobre la industria cinematográfica. Los miembros de este género son más o menos conscientes de la historia institucional del medio cinematográfico al que pertenecen; arrastran una especie de memoria institucional, un mito del medio, una imagen de la propia teoría del medio. *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, un ejemplo clásico de película «backlot», adopta una versión de la imagen / texto (la división entre el habla y la representación visual) como su tema específico, encarnado en la relación de un joven escritor (Joe Gillis, interpretado por William Holden) y una estrella del celuloide entrada en años (Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson). La película alegoriza una serie de mitos habituales de la historia y la teoría del cine: los dos personajes principales representan respectivamente al Nuevo Hollywood del cine sonoro y al Viejo Hollywood del espectáculo mudo; también encarnan la tensión profesional entre el escritor (invisible) y la estrella (visible), la división entre el cine como institución literaria o pictórica. La relación de amor-odio entre Joe y Norma dramatiza la ambivalencia del cine respecto a su propio pasado y sus partes constituyentes; el asesinato de Joe por parte de Norma sugiere que la mano muerta del pasado nunca permitirá que la institución se escape a su control; el patetismo con el que Norma se convence de su «regreso» a las películas no es más descabellado que la seguridad arrogante con la que Cecil B. DeMille (en una escena en la que se interpreta a sí mismo en el rodaje de *Los diez mandamientos*) anuncia a Norma que «las películas han cambiado mucho desde tus días».

A primera vista (y oída), *Sunset Boulevard* parece ser una película claramente experimental en su manejo formal de la voz y la narración visual. Hay un efecto de impacto directo al enmarcar toda la historia en la narración en *off* del fallecido Joe Gills, cuya primera aparición visual es como un cadáver con los ojos abiertos, visto desde abajo

³³ R. Park, «*Ut Pictura Poesis: The Nineteenth Century Aftermath*», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (invierno 1969), pp. 155-169. Véase también un texto de Elizabeth Abel donde se ofrece una descripción más compleja de este periodo, «Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix», *Critical Inquiry* 6, 3 (invierno 1980), pp. 363-384.

mientras flota boca abajo en la piscina de Norma Desmond. Sin embargo, una vez aceptamos la extraña premisa de un narrador muerto, la película se asienta con una sutura clara y convencional de la voz y la imagen. La voz de Joe se dirige a la audiencia a través del más ordinario de los contratos narrativos: es sardónico, consciente y afable, contando con una audiencia que comparte su experiencia y valores («era una de esas casas locas de Hollywood»; «remontémonos seis meses atrás, al momento en que empezó todo»; «bien, aquí fue donde tú empezaste»). Es como el narrador de una novela del diecinueve: «Un individuo que mira hacia atrás, con toda su pasión consumida; el narrador ha llegado a controlar el mundo y relata a la compañía civilizada de sus oyentes una serie de acontecimientos que ahora pueden ser compuestos y nombrados»³⁴. La narrativa visual parece servir siempre para ilustrar la voz de Joe de la forma más directa posible: cuando describe algo lo vemos en la pantalla; cuando narra una acción se interpreta para nosotros; cuando relata un recuerdo o un sueño, se proyecta por completo. La *histoire* queda firmemente controlada por el *récit*, lo visible por lo decible.

Si la imagen / texto temática de *Sunset Boulevard* es el dominio incontestable de lo visual sobre lo verbal en el medio cinematográfico, su imagen / texto formal parece expresar justo el mensaje contrario: la voz parece estar dominando y controlando continuamente a la imagen. La perfección formal de la película consiste precisamente en que *no* «refleja» o imita su tema, a no ser que pensemos en la inversión, más que en la similitud, como el principal síntoma de la *mimesis*. Quizá sea esta forma perversa de imagen especular formal / temática la que produzca el efecto de callejón sin salida ideológico y parálisis de la película en su conjunto, lo que podríamos llamar una versión patológica de la relación infinita entre palabra e imagen escenificada por la pipa de Magritte.

El «parpadeo» de este callejón sin salida se vuelve más visible y legible en los extremos de la película, en la primera y la última secuencia. La primera secuencia muestra las palabras «Sunset Boulevard» pintadas sobre el pavimento de esa calle de Hollywood, la melodramática banda sonora da paso a las sirenas de la policía y el ojo de la cámara se eleva desde la acera a los focos de los coches que se apresuran hacia la mansión de Norma Desmond, donde la voz sin identificar de William Holden se refiere a sí mismo en tercera persona como un «pobre tipo» que ha sido encontrado muerto en la piscina. La escena final supuestamente ocurre más o menos una hora más tarde, cuando Norma Desmond baja las escaleras confundiendo las cámaras de los reporteros con una señal de que su fantasía de un «regreso» al estrellato se ha cumplido. Como ella misma dice: «Estoy lista para mi primer plano, señor DeMille», mientras avanza hacia la cámara de modo que su rostro llena la pantalla hasta convertirse en una imagen desenfocada e ilegible.

Por tanto, el marco exterior de la película escapa a la autoridad de la voz de Joe Gillis: la primera palabra que se pronuncia en ella es una imagen, el nombre de un lugar escrito, una escena, una calle que contiene la voz de Joe Gillis del mismo modo que una casa encantada contiene a su fantasma; las últimas palabras de la película son

³⁴ J. Culler, *Structuralist Poetics*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1975, p. 195.

las que pronuncia Norma Desmond al tomar el control de su propia imagen, una imagen que se resiste a cualquier control óptico o textual. Este marco externo, al subvertir la autoridad de la voz, queda redoblado por el marco interno que revela el cuerpo del narrador. La imagen del cadáver flotante de William Holden visto desde el fondo de la piscina es, sin duda, el plano más memorable de la película. Sin embargo, es precisamente esta imagen la que debemos olvidar para permitir que el contrato narrativo de la película se mantenga, como si pudiéramos asumir una relación sociable entre el narrador y la audiencia. Si la audiencia recordara esta imagen a lo largo de toda la película, no podría confiar en la autoridad y seguridad de la narrativa hablada, sino que tendría que acordarse continuamente de su posición en la escena de la narración, mirando hacia arriba desde el fondo de la piscina, tan ahogada por las imágenes como el propio narrador.

La reflexión de *Sunset Boulevard* sobre el medio cinematográfico puede ayudarnos a entender por qué, en palabras de Deleuze, «los ejemplos más completos de la disyunción entre el ver y el hablar se pueden encontrar en el cine»³⁵ y cómo esas disyunciones subyacen (o, de hecho, requieren) la más perfecta sutura de la imagen / texto. La imagen / texto de *Sunset Boulevard* no queda sólo especificada por la descripción técnica de la relación entre sus códigos visuales y verbales, sino también por el modo en que tematiza esa relación en las prácticas institucionales del medio al que pertenece. La «elección moral» de Joe Gillis en la película se presenta como la elección entre dos mujeres que tienen dos relaciones diferentes con su trabajo de guionista. Norma Desmond, como el «ídolo» femenino y fatal, representa la prostitución del talento literario de Joe, la mercantilización de su bolígrafo (por no decir nada de su pene). Betty Schaefer, la joven y guapa lectora de guiones de Paramount, se contenta con permanecer fuera de pantalla y promover el cultivo de la autenticidad literaria de Joe. La imposibilidad e irrealidad de esta elección es la versión moral del callejón sin salida que presenta la localización contradictoria de la autoridad narrativa en la película³⁶.

La relación del habla con la visión en esta película queda cartografiada sobre ideologemas, como la relación entre los sexos y las generaciones (la estrella entrada en años contra el joven guionista), así como la relación entre la vida y la muerte, el vicio y la virtud. También constituye una figura de la dialéctica entre el pasado y el presente de la reflexión de la película sobre su medio como una institución que evoluciona (o involuciona) históricamente. Si tiráramos del hilo lo suficiente, esta historia situaría a la película en relación con las ansiedades de la posguerra respecto al declive de Hollywood y con la paranoia de la Guerra Fría respecto a la susceptibilidad de Hollywood a las influencias «extranjeras». (En un momento de la película, cuando un amigo ve a Joe Gillis en

³⁵ Foucault, p. 64. Véase también la extensa disertación de Deleuze sobre la relación entre el habla y la visión, la pista de sonido y la de la imagen en «The Components of the Image», en su *Cinema 2: The Time-Image*, trad. de H. Tomlinson y R. Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 261.

³⁶ Véase mi artículo «Going Too Far with the Sister Arts», en J. Heffernan (ed.), *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts*, Nueva York, Peter Lang, 1987, pp. 1-10, donde se habla más extensamente sobre las alusiones de *Sunset Boulevard* a la tradición de *ut pictura poesis* y su conexión con las alegorías de la «Elección de Hércules».

el coche de Norma Desmond, le pregunta si está «trabajando para una potencia extranjera»). Al reflexionar sobre su propio medio, *Sunset Boulevard* proporciona tanto un lenguaje descriptivo para la imagen-texto cinematográfica, como una instancia específica de ésta. Da imagen a una teoría del cine y narra esa teoría como una descripción de la muerte del cine y del cine como una especie de historia de amor con la muerte.

Espero que quede claro que las respuestas a las preguntas que plantea el problema de la imagen / texto son formalmente descriptivas e históricas. Tratan de localizar en las divisiones formales específicas del texto cinematográfico su propio sentido de la historia institucional (el cine) y de su representación de las luchas por el poder y el valor que dotan a esa historia de una forma específica. Desde luego, el sentido de la imagen / texto no es reforzar el cliché de que el cine es un medio mixto y dividido, sino especificar las mezclas y divisiones sensoriales y semióticas que caracterizan a películas en particular y a géneros y prácticas institucionales específicos, así como explicar su función en términos históricos. La imagen / texto no es ni un método ni una garantía de descubrimientos históricos; se parece más a una apertura en la representación, un lugar donde la historia podría colarse por las grietas.

La apertura del problema de la imagen / texto a los problemas históricos se puede ilustrar atendiendo al lugar donde una historia ha sido construida con una atención autoconsciente al juego entre la experiencia visual y la verbal. Estoy pensando en *La Guerra del Peloponeso* de Tucídides, que se construye alrededor de la alternancia entre lo que Tucídides llama «*logoi*» y «*erga*», la representación de un conjunto de discursos y acciones narradas por descripciones de testigos presenciales³⁷. Tucídides insiste en la distinción de estos dos modelos de escritura, atendiendo especialmente a los diferentes tipos de autoridad histórica que conllevan. Él admite que las «palabras precisas» de los discursos son «difíciles de recordar... así que mi método ha sido el de hacer que el hablante diga lo que, en mi opinión, era necesario en cada ocasión, manteniéndome tan fiel como es posible al sentido general de las palabras que se utilizaron en realidad»³⁸. El texto de Tucídides representa los discursos en una forma (la transcripción directa o la cita) que disfraza su verdadera condición. Se nos presenta la ilusión de estar leyendo y escuchando las verdaderas palabras de la oración funeraria de Pericles, o del discurso del embajador de Atenas a los espartanos. Por otro lado, la «narración de eventos» queda sujeta a más restricciones, tanto en la forma de recolectar información como en su presentación. Tucídides ha «adoptado el principio de no escribir la primera historia» con la que se encuentra, «ni siquiera dejarse guiar por sus propias impresiones generales» (p. 48). Declara que ha «comprobado de forma tan exhaustiva como ha sido posible» los varios informes de testigos (incluidos los suyos) y admite que su escepticismo eliminará el «elemento romántico» de su narrativa, tanto en los hechos que admite como en su forma dubitativa de presentación («mi propia historia parecerá menos fácil de leer»).

³⁷ Un buen comentario sobre el papel de los *logoi* y *erga* aparece en V. J. Hunter, *Thucydides: The Artful Reporter*, Toronto, Hakkert, 1973.

³⁸ Tucídides, *The Peloponnesian War*, trad. de R. Warner, Nueva York, Penguin Books, 1954, p. 47; en adelante los números de página se citarán en el texto.

Así pues, *La Guerra del Peloponeso* constituye una representación de la historia radicalmente heterogénea, alternando entre la ilusión de la inmediatez oral y la transmisión directa del habla y la presentación de experiencia visual (los testimonios de testigos oculares de acontecimientos) como algo mediado y poco fiable. El «sentido general» de las palabras es suficiente para Tucídides, pero sus propias «impresiones generales» de los acontecimientos en su memoria visual no lo son. Por supuesto, la pregunta que toca hacerse es: «¿Y qué?». ¿Por qué construye Tucídides una representación dialéctica de la historia? ¿De dónde provienen sus suposiciones sobre la relativa exactitud de la memoria visual y oral? (Es difícil ignorar el hecho de que parecen contradecir exactamente las «normas de evidencia» modernas, que privilegian «los testigos oculares» y menosprecian los testimonios «de oídas».)

Una respuesta adecuada a estas preguntas nos llevaría más allá de los límites de este ensayo. Implicaría reconstruir la teoría de la memoria de Tucídides y su relación con los sentidos de la vista y el oído. Requeriría que prestáramos atención a los vínculos entre el arte de la memoria y la teoría retórica griega contemporánea. Sobre todo, nos llevaría a investigar el estatus ideológico e institucional del «habla» y de la «acción» (visible) en la cultura política de Atenas durante la época de Pericles. Como Tucídides mismo deja claro, la división verbal / visual no es sólo una característica retórica de la escritura histórica, sino una clave del modo en que la historia en sí misma está compuesta como una dialéctica entre «lo que los hombres hicieron» y «lo que los hombres dijeron». Tucídides nos muestra ciudades que han sido conquistadas con discursos. También nos muestra (en la oración funeraria de Pericles) una polémica contra los discursos y un argumento a favor del espectáculo ceremonial:

Muchos de los que han hablado aquí en el pasado han alabado la institución de este discurso en la clausura de nuestra ceremonia. Les parecía una marca de honor para nuestros soldados caídos en la guerra que se les ofreciera un discurso. Yo no estoy de acuerdo con esto. Estos hombres han demostrado ser valientes en la acción y sería suficiente, creo, que sus glorias fueran proclamadas en la acción, como acabáis de ver en este funeral organizado por el Estado (p. 144).

En opinión de Pericles, ajustar la dialéctica entre el habla y la acción visible no es sólo cuestión de lo que resulta adecuado en las ocasiones ceremoniales, sino un factor clave en el funcionamiento correcto de la democracia ateniense: «No pensamos que exista ninguna incompatibilidad entre las palabras y los actos; lo peor que se puede hacer es apresurarse a la acción antes de que sus consecuencias hayan sido adecuadamente debatidas» (p. 147). La tragedia de la democracia ateniense podría describirse como la descomposición de esta dialéctica *logos / erga* en la emergencia de los demagogos que corrompen el *logos* y en la avaricia de los atenienses que ansían una acción instantánea y visible y una expansión ilimitada del imperio. El texto de Tucídides es un intento de preservar esta frágil dialéctica como una forma de conocer y mostrar la historia, y quizá de hacer que ésta tome otra forma. (La crítica de Pericles a las «marcas y monumentos visibles de nuestro imperio», su insistencia en que los «hombres famosos» no dejen sus memoriales «de forma visible, sino en los corazones de la gente» [p. 149],

es un intento de resistir la moda de los memoriales espectaculares, que él mismo tanto ayudó a fomentar y que continúan siendo uno de los principales signos visibles de la gloria ateniense.) Para Tucídides la plenitud de la historia no se encuentra ni en lo que los hombres hicieron, ni en lo que dijeron, lo que pudimos ver o describir o lo que pudimos oír. Se cuela por las grietas entre lo oído y lo visto, el habla y la acción.

He yuxtapuesto estos dos ejemplos histórica y culturalmente remotos (una película de Hollywood y una historia clásica) no para «compararlos», sino para llamar la atención sobre la extraordinaria generalidad de la imagen / texto como figura de la heterogeneidad de la representación y el discurso. Espero que quede claro que este tipo de generalidad no implica ninguna falta de atención a la especificidad material, formal ni histórica. No he olvidado que *La Guerra del Peloponeso* no es otra cosa que palabras, y que *Sunset Boulevard* no es otra cosa que huellas en el celuloide. La imagen / texto no es un templete para reducir estas cosas a la misma forma, sino una palanca con la que abrirlas. La mejor manera de describirla no sería como un concepto, sino como una figura teórica, parecida a la *différance* de Derrida, la sede de una tensión dialéctica, de un deslizamiento y una transformación. *Sunset Boulevard* y *La Guerra del Peloponeso* utilizan versiones de esta figura para reflexionar sobre su propia heterogeneidad y conectar su dialéctica formal con luchas ideológicas e institucionales dentro de sus propios medios (el cine o la historia), así como con las contradicciones culturales entre las que median. Son algo así como metaimágenes de sus medios.

¿Por qué se vuelven todas estas metaimágenes tan centrales ahora? ¿Por qué da la sensación de que la imagen / texto aparece en la crítica contemporánea como un a priori histórico? Una respuesta sería apelar a la situación histórica de la cultura contemporánea, a la mediatización cada vez mayor de la realidad en el posmodernismo y al fenómeno que he llamado el «giro pictorial», con sus regímenes de espectáculo y vigilancia. Nuestras lecturas de textos e imágenes antiguos no pueden evitar ser influidas por nuestra experiencia del cine y la televisión. Puede que para una generación que ha crecido viendo la MTV la idea de que todos los medios son medios mixtos y todas las artes, artes compuestas, no sea más que sentido común. Sin embargo, otra respuesta haría hincapié en que la purificación de los medios en la estética modernista, el intento de captar las esencias unitarias y homogéneas de la pintura, la fotografía, la escultura, la poesía, etc. es la verdadera aberración y que el carácter heterogéneo de los medios era algo que ya supieron entender las culturas premodernas. La esencialización de los medios quedó reforzada por la aparición de disciplinas profesionales y por la administración académica del conocimiento. En sus mejores momentos, la «comparación interartística» fue una forma de resistir esta compartimentalización; en sus peores momentos, promovió la insularidad de las disciplinas y el carácter *amateur* de los esfuerzos interdisciplinarios.

Sin embargo, soy plenamente consciente de que aún no me he acercado ni remotamente a demostrar mis afirmaciones sobre el estatus de la imagen / texto. Lo que espero es que estos gestos preliminares hayan provocado suficiente curiosidad para motivar una investigación más avanzada. En los siguientes capítulos trataré de elaborar estas afirmaciones examinando dos tipos diferentes de conjunciones visuales / verbales, la primera desde el lado del lenguaje y la literatura, y la segunda desde el campo

de la representación visual: (1) «imágenes textuales», la evocación de la imagen visual como la sede de la diferencia dentro del lenguaje, ejemplificada en la materialidad de la escritura y la tipografía en el género poético de la écfrasis y en el curioso papel de la descripción en la narrativa; (2) «textos pictoriales», la representación y (la igualmente importante) represión del lenguaje en el campo visual, ejemplificada en la pintura modernista, la escultura minimalista posmoderna y toda una serie de textos fotográficos del siglo veinte. Tras esta desviación por las variaciones de la imagen / texto, volveré a la pregunta fundamental de la «teoría de la imagen» con unos análisis de la ilusión y el realismo y una sección concluyente sobre el problema de las imágenes en la esfera pública.

II. *Imágenes textuales*

El giro pictorial en la cultura contemporánea no sólo ha cambiado la forma en que la cultura visual se produce y se consume. También ha planteado nuevas preguntas, y nuevas versiones de antiguas preguntas, sobre el lugar de la visualidad en el lenguaje. El siguiente trío de ensayos examina el texto como imagentexto de tres formas diferentes, centrándose en casos y géneros particulares. En primer lugar, la cuestión de la escritura como una representación visible del habla, una «espacialización» de lo temporal, o una materialización de lo inmaterial: ¿qué está en juego al aceptar o negar el «lenguaje visible»? ¿Por qué es importante que el habla se pueda representar en la escritura, o que la escritura se pueda representar en el arte gráfico? ¿Cuál es la política de la inscripción? En segundo lugar, la cuestión de la écfrasis, de la representación verbal de la representación visual, como un género poético y un principio literario: ¿qué es lo que motiva el deseo de construir todo un texto como una evocación, incorporación o sustituto de un objeto o una experiencia visual? ¿Por qué parece que los textos se ven impulsados a alcanzar su «otro» semiótico, los objetos de representación visual? En tercer lugar, la cuestión de la descripción visual como ornamento, complemento e «interludio» espacial en la estructura temporal de la narrativa: ¿cuál es la importancia de la descripción en su papel como «sirviente» de la narrativa? ¿Cómo se corresponde la doble codificación de la narrativa en la acción temporal y la descripción espacial con la doble codificación de la memoria como una imagentexto? ¿Qué sucede cuando la servidumbre de la descripción se pone al servicio de la descripción de la servidumbre?

EL LENGUAJE VISIBLE: EL ARTE DE LA ESCRITURA DE BLAKE

Todos están de acuerdo en que se trata de una invención admirable: pintar un discurso, y hablar a los ojos, y al trazar los personajes en diversas formas, dar color a los cuerpos y los pensamientos.

Alexander CRUDEN, *Concordance to the Old and New Testament* (1738)

Sólo para demostrar aún más claramente que era la naturaleza y la necesidad, no el capricho y el artificio, los que dieron lugar y continuidad a estas varias especies de escritura jeroglífica, atenderemos ahora al auge y progreso de su arte-hermana, el arte del discurso; y habiéndolas acercado y comparado, veremos con placer qué gran lustre reflejan mutuamente la una sobre la otra, pues, como san Agustín tan elegantemente expresó, *Signa sint VERBA VISIBILIA; verba, SIGNA AUDIBILIA*.

William WARBURTON, *The Divine Legation of Moses* (1740)

«El lenguaje visible» es una frase que tiene sobre todo un valor metafórico tanto para los historiadores del arte como para los críticos literarios. En la pintura, construimos un «lenguaje visible» en la lengua de Joshua Reynolds o Ernst Gombrich, como el cuerpo de técnicas sintácticas y semánticas convencionales a disposición del artista pictorial. Reynolds llama a estas técnicas «el lenguaje del arte» y Gombrich nos promete una «lingüística de la imagen» que describirá su sintaxis (esquematismos) y su semántica (iconografía)¹. En la literatura, por su parte, la idea de un «lenguaje visible» introduce el discurso de la pintura y de la vista en nuestra forma de entender la expresión verbal: nos incita a dar un poderoso sentido gráfico e icónico a términos como imitación, imaginación, forma y figuración y a concebir los textos como imágenes de

¹ Véase el discurso n.º V de los *Discursos sobre arte* de Reynolds (1797): «El primer grado de dominio es en la pintura lo que la gramática es en la literatura... la capacidad de dibujar, modelar y usar colores se puede llamar propiamente el Lenguaje del Arte». Citado de la edición de R. Wark, New Haven, Yale University Press, 1975, p. 26. E. Gombrich escribe sobre la «lingüística de la imagen visual» en *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press, 1956, p. 9.

varias formas diferentes². Si existe una lingüística de la imagen, también hay una «iconología del texto» que se ocupa de cosas como la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de figuras, la semejanza, las imágenes alegóricas y la formación de textos en patrones formales determinados. Una iconología del texto debe considerar asimismo el problema de la respuesta del lector, la afirmación de que algunos lectores visualizan y que algunos textos promueven o inhiben la formación de imágenes mentales³.

Estos dos procedimientos —la «lingüística de la imagen» y la «iconología del texto»— implican un tratamiento metafórico de uno de los términos en la frase «lenguaje visible». El tratamiento de la visión y la pintura en la jerga de la lingüística, incluso cuando se hace en el sentido fuerte del «lenguaje visual» de la vista del obispo Berkeley, se suele entender como metafórico⁴. De igual modo, los «iconos» que encontramos en la expresión verbal, ya sea formal o semántica, no deben entenderse (o eso suponemos) de forma literal como imágenes o espectáculos visuales. Son sólo semejanzas de imágenes gráficas o visuales reales, «imágenes de imágenes» atenuadas doblemente, o lo que en otra ocasión he llamado «hipericonos»⁵.

Pero supongamos que interpretáramos *los dos* términos de los que se compone la expresión «lenguaje visual» de forma literal. Creo que nos encontraríamos con el punto en el que el ver y el hablar, la pintura y la impresión convergen en un medio que llamamos «escritura». Entenderíamos entonces la lógica que hizo posible cambiar el título de *La Revista de Investigación Tipográfica* al título más claro y evocativo de *Lenguaje Visible*. Como Platón sugirió en el *Fedro*, «la escritura se parece mucho a la pintura» y, a su vez, la pintura fue la primera forma de escritura, el pictograma. La historia de la escritura se suele contar como el progreso desde una escritura-en-imágenes y un lenguaje de signos gestuales primitivos, pasando por los jeroglíficos, hasta llegar a la escritura alfabética «propriadamente dicha»⁶. Así pues, la escritura es el medio en el que la interacción de la imagen y el texto, de la expresión pictórica y la verbal, que ya se adivinaba en el tropo de *ut pictura poesis* y de la «hermandad» de las artes, parece ser una posibilidad literal. Escribir hace que el lenguaje sea visible (en un sentido literal); tal como apuntó el obispo Warburton, no sólo se trata de un complemento del habla, sino de un «arte hermana» de la palabra hablada, un arte tanto del lenguaje tanto como de la visión.

² Véase *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1974, s.v. «Imagery». Sobre la idea del «texto como imagen», véase mi ensayo «Spatial Form in Literature», en W. J. T. Mitchell (ed.), *The Languages of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, y «What is an Image?», *New Literary History* 15, 3 (primavera 1984), pp. 503-537, posteriormente revisado como el capítulo uno de *Iconology*.

³ Sobre la respuesta visual a la lectura, véase E. Esrock, *The Reader's Eye*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

⁴ Véase B. Berkeley, *The Theory of Vision or Visual Language* [1733], en C. Murray Turbayne (ed.), *Works on Vision*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1963, pp. 121-152.

⁵ En *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

⁶ Véase, por ejemplo, *A Study of Writing*, de I. J. Gelb, Chicago, University of Chicago Press, 1952; ed. rev., 1963, que caracteriza «la escritura en su evolución desde los primeros estadios de *semasiografía*, en el que las imágenes expresan el significado deseado, a los estadios posteriores de fonografía, en los que la escritura expresa el lenguaje» (p. 190).

No tiene sentido fingir que he pasado de forma inocente desde las artes hermanas al tema de la escritura. Vivimos en una era obsesionada con la «textualidad», en la que la «escritura» se ha convertido en una palabra de moda que es fácil confundir con el tipo de escritura que promueven los manuales de composición. En ocasiones, hasta manejamos algo que parece una «ciencia de la escritura», una «gramatología» que no sólo se preocupa de la representación gráfica del habla, sino también de todas las marcas, huellas y signos, cualquiera que sea su medio⁷. Esta ciencia incluye un método interpretativo para deconstruir las complejas artimañas de la escritura y para trazar el juego de diferencias que genera, al tiempo que impide, la posibilidad de comunicación. Lo que propongo hacer en las próximas páginas es llegar al tema de la escritura desde el punto de vista de lo que ésta parece excluir o desplazar. Por supuesto, en cierto sentido, esto es casi una parodia de las estrategias deconstructivas y supongo que podríamos pensar en este ensayo como algo escrito «para» Blake y «contra» Derrida, siempre que entendamos a su «Blake» como una figura de autoridad complejamente des-centrada, y a su «Derrida» como un contrario dialéctico amistoso, más que como una negación antagonista⁸.

¿Qué es lo que la escritura y la gramatología excluyen o desplazan? Nada más y nada menos que la *imagen*: la pintura, la semejanza o el simulacro –y la *iconología* que aspira a convertirse en su ciencia–. Si la «différance» es el término clave de la gramatología, la «similitud» es la noción central de la iconología. Si la escritura es el medio de la ausencia y el artificio, la imagen es el medio de la presencia y la naturaleza, que a veces nos confunde con ilusiones, a veces con recuerdos potentes y con inmediatez sensorial. La escritura está atrapada entre dos otredades, la voz y la visión, el sujeto que habla y el sujeto que ve. Derrida habla sobre todo de la lucha entre la escritura y la voz, pero al añadir la visión y la imagen el dilema del escritor se revela por otro bando. ¿Cómo decimos lo que vemos y cómo podemos hacer que el lector vea?

La respuesta más habitual de los poetas, los retóricos e incluso de los filósofos ha sido la siguiente: construimos un «lenguaje visible», una forma que combina la vista y el sonido, la imagen y el habla –que «nos hace ver» con ejemplos vívidos, gestos teatrales, descripciones claras y figuras impactantes–, los instrumentos asociados en la retórica clásica con la *enérgeia*. Si somos un poeta-pintor como William Blake, puede que incluso construyamos un «arte compuesto» de palabra e imagen que juega con todos los sentidos del «lenguaje visible» al mismo tiempo. Pero junto a esta tradición que acomoda el lenguaje a la visión, existe una contratradición igualmente poderosa, que expresa una profunda ambivalencia acerca del atractivo de la visibilidad. Esta tradición nos incita a respetar las fronteras genéricas entre las artes del ojo y las del

⁷ Aunque se suele considerar a Jacques Derrida como el fundador de la gramatología, vale la pena recordar que el primer libro que utilizó esta idea de forma sistemática fue *A Study of Writing*, de I. J. Gelb, que se ha citado anteriormente.

⁸ Aquí utilizo la distinción que establece el propio Blake entre «Contrarios» y «Negaciones»: lo primero se asocia con una oposición interactiva y progresiva (aunque no necesariamente con una resolución o una síntesis hegeliana), lo segundo con un binarismo estático o un conflicto absolutista y maniqueo que requiere la destrucción del opuesto.

oído, las del espacio y las del tiempo, las de la imagen y las de la palabra. Y su teoría del lenguaje está orientada, de forma característica, hacia una estética de la invisibilidad, una convicción de que «la verdad profunda no tiene imagen» y de que el lenguaje es el mejor medio para evocar esa esencia que no se puede ver, a la que no se puede dotar de imagen.

Ambas tradiciones estaban vigentes en la época de Blake, pero creo que se puede decir que la última, la posición antipictorialista, era la que dominaba entre los poetas románticos más importantes y canónicos. A pesar de la frecuencia con la que se invoca a la «imaginación» en las teorías de la poesía romántica, parece evidente que las imágenes y la percepción visual resultaban tremendamente problemáticas para los escritores románticos. Para los románticos la «imaginación» quedaba contrastada regularmente con las imágenes mentales, en lugar de ser identificada con ellas: la primera lección que damos a los estudiantes del Romanticismo es que, para Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats, la «imaginación» era un poder de la conciencia que iba más allá de la mera visualización⁹. Podemos incluso decir que, a menudo, las imágenes y la visión desempeñan un papel negativo en la teoría poética romántica. Coleridge rechazó la alegoría por ser un mero «lenguaje en imágenes», a Keats le preocupaban las tentaciones de la descripción y Wordsworth llamó al ojo «el más despota de nuestros sentidos»¹⁰. Decir que la relación entre «las artes hermanas» de la poesía y la pintura sufrió un cambio fundamental a principios del siglo diecinueve, un cambio en el que la poesía abandonó sus antiguas alianzas con la pintura y encontró nuevas analogías en la música, se ha convertido en un lugar común de la historia intelectual¹¹. La historia de la poética romántica que narra M. H. Abrams, como un giro desde el «espejo» (que representa el modelo de la mente y del arte pasivo y empírico) a la «lámpara» (un tipo de imaginación activa), es la más conocida de todas las formas de esquematizar este cambio¹². Todas las distinciones que establece Coleridge entre el símbolo y la alegoría, la imaginación y la fantasía, la «Idea» y el «eidolon», emplean la estrategia parecida de asociar el término que se menosprecia con las imágenes y la visibilidad material y externa, y el término que se favorece con los «poderes» invisibles e intangibles de la mente.

⁹ Tomo como ejemplar la famosa definición que ofrece Coleridge de la imaginación primaria como el «poder vivo y el principal agente de toda la percepción humana». Véase el capítulo 13 de *Biographia Literaria*, vol. 7 de los *Collected Works of Samuel T. Coleridge*, J. Engell y W. Jackson Bate (eds.), Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 304.

¹⁰ Los comentarios de Coleridge sobre la alegoría como un lenguaje en imágenes aparecen en *The Statesman's Manual* (1816), que aquí cito de *The Collected Works*, vol. 6: *Lay Sermons*, R. J. White (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 30. La afirmación de Keats de que «las descripciones son malas en todo momento» aparece en una carta a Tom Keats del 25-27 de junio de 1818. La observación de Wordsworth sobre el despotismo del ojo aparece en *The Prelude*, tanto en 1805 (XI. 174) como en 1850 (XII. 129). Véase mi «Diagrammatology», en *Critical Inquiry* 7, 3 (primavera 1981), pp. 622-633, donde hablo de la ambivalencia de Wordsworth respecto a la imaginaria.

¹¹ Véase R. Park, «"Ut Pictura Poesis"»: The Nineteenth-Century Aftermath», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, 2 (invierno 1969), pp. 155-164.

¹² M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, Oxford University Press, 1953.

Es tentador reducir el antipictorialismo romántico a una especie de «iconoclastia estética» y entenderlo como un reflejo directo de la iconoclastia cultural, social y política de la Revolución francesa. Tentador, sí, pero engañoso, a no ser que recordemos que el «reflejo» de los patrones sociales y políticos en las formas artísticas provoca tantas inversiones y reversiones reaccionarias, como imitaciones directas. Nuestra reticencia a aceptar esta conexión directa entre la iconoclastia estética y la política durante la Revolución francesa debería acentuarse al caer en la cuenta de que el autor que ha sido universalmente reconocido como el padre de la iconoclastia estética en la era romántica no es otro sino Edmund Burke, el político reaccionario cuyos ensayos juveniles sobre lo sublime inauguraron la crítica romántica a la poética imaginista¹³. Burke comenzó su propia pequeña revolución en la teoría poética al atacar la teoría neoclásica del lenguaje como pintura, que se basaba en una combinación de la retórica clásica y la psicología asociacionista. Al negar que la poesía pudiera o debiera dar lugar a imágenes claras y precisas en la mente del lector, Burke argumentó que el tipo de genio que correspondía al lenguaje se encontraba en las cuestiones invisibles o incluso insensibles del sentimiento y la simpatía. En opinión de Burke, la poesía está particularmente indicada para presentar lo oscuro, lo misterioso, lo incomprensible, en una palabra: lo sublime. Vale la pena tener en cuenta dos cosas: la primera es que Blake fue el único de entre los poetas románticos más importantes que rechazó la teoría de Burke («La oscuridad no es la fuente de lo sublime ni de ninguna otra cosa»)¹⁴. La segunda es la curiosa disparidad entre las preferencias estéticas de Burke y sus tendencias políticas. Al enfrentarse con un acontecimiento histórico que se adecuaba a su concepto de la sublimidad (la Revolución francesa), Burke lo encuentra simplemente monstruoso y desagradable. Su idea de lo sublime quedaba contenida en el campo más seguro de la estética, donde servía como un punto de partida para aquellos escritores cuya relación con la Revolución era, por decirlo de algún modo, oscura.

Las líneas de batalla entre la estética de la visibilidad y la de la invisibilidad se vuelven más claras si interpretamos los términos más importantes de forma literal y replanteamos el problema en términos de la escritura. Si la escritura y el habla tienen la misma relación que la pintura y la poesía, una especie de «hermandad», una hermandad de una desigualdad radical, tal como defendían Lessing y Burke; si la escritura transforma sonidos invisibles en lenguaje visible, esto será un problema para aquellos escritores que quieren ser iconoclastas imaginativos, que quieren imágenes que no sean pictóricas, visiones que no sean visuales y poesía que no necesite ser escrita¹⁵. La afirmación de Wordsworth de que el poeta es un hombre que le «habla» a otros hombres no es una expresión accidental,

¹³ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757]. Sobre la influencia de Burke, véase la excelente introducción de James T. Boulton a su edición de la *Enquiry*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1968.

¹⁴ Anotación a los *Discourses* de Reynolds. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, D. Erdman (ed.), Nueva York, Doubleday, ed. rev., 1982, p. 658. Todas las referencias en el texto a los escritos de Blake se harán a esta edición, indicada en paréntesis tras la cita por una «E».

¹⁵ Sobre la «hermandad desigual» de la pintura y la poesía, véase mi ensayo «The Politics of Genre: Time and Space in Lessing's *Laocoon*», en *Representations* 6 (primavera 1984), revisado como el capítulo 4 de *Iconology*.

sino un síntoma de lo que Derrida llamaría la tendencia «fonocéntrica» de la poética romántica. El proyecto de recuperar o personificar las tradiciones orales y folclóricas en la poesía, la comparación rutinaria de la poesía con la música y lo poco que gustaban los poetas románticos de someter sus palabras a la forma impresa y material, todos estos patrones de pensamiento reflejan un cuerpo común de creencias acerca de la superioridad de la palabra sobre la imagen, del oído sobre la vista y de la voz sobre la imprenta. Cuando la palabra impresa se convierte en un instrumento político enormemente controvertido, como sucedió en la época de la Revolución francesa, la tarea de traducir el habla al «lenguaje visible» de la imprenta puede adoptar un carácter ideológico en sí misma.

Este es el contexto que permite interpretar el peculiar estatus del lenguaje visible y la escritura en Blake y sus contemporáneos, lo que lo convierte en un *problema* y no sólo en una serie de datos neutrales sobre el lenguaje, la representación y los sentidos. Me he referido anteriormente a la relación entre la palabra y la imagen en sus libros iluminados en términos de su compromiso con una sensibilidad revolucionaria religiosa y estética basada en la transformación dialéctica mediante el conflicto¹⁶. Pero el carácter específicamente político del compromiso de Blake con hacer el lenguaje visible se puede entender mejor si reflexionamos sobre su «grafocentrismo», su tendencia a tratar la escritura y la letra impresa como medios capaces de una presencia plena, no como meros complementos del habla. Estas reflexiones se dividirán en tres secciones: en primer lugar, miraremos a la «ideología de la escritura» de Blake en el contexto de la hostilidad romántica a la palabra impresa; en segundo lugar, consideraremos algunas de las más importantes «escenas de la escritura» que se representan en su obra; en tercer lugar, atenderemos a algunas observaciones de Blake sobre la caligrafía y la tipografía, el «maravilloso arte de la escritura» que constituye su «lenguaje visible» en lo que él llamaría un «sentido literal».

El Romanticismo y la política de la escritura

Aquel que destruye un buen libro, mata a la razón misma,
mata la Imagen de Dios en el ojo.

MILTON, *Areopagitica* (1644)

La raíz de la antipatía romántica hacia el «lenguaje visible» en general y la escritura en particular no es difícil de encontrar. William Hazlitt fue quien más concisamente la explicó al sugerir que «la Revolución francesa se puede describir como el resultado remoto pero inevitable del arte de la imprenta»¹⁷. Algunos historiadores modernos, como Peter Gay y Elizabeth Eisenstein, se han hecho eco de la frase de Hazlitt al buscar las raíces intelectuales de la Revolución francesa en la «devoción por el arte de la escritura» de los *philosophes*, en lugar de en ninguna disciplina específica¹⁸. Eisenstein sugiere que

¹⁶ En *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

¹⁷ W. Hazlitt, *The Life of Napoleon*, 6 vols., Boston, Napoleon Society, 1895, vol. 1, p. 56.

¹⁸ La frase la utiliza Gay en su ensayo «The Unity of the French Enlightenment», en *The Party of Humanity*, Nueva York, Knopf, 1964, p. 117.

la primera República Francesa se desarrolló a partir de una «República de las Letras», una *polis* de «especulación», tanto en el sentido filosófico como en el sentido económico del término, sin restricciones¹⁹. El sentido visual de «especulación» tampoco se le pasó por alto a los críticos de la Revolución. Burke buscó el origen del fanatismo revolucionario en un exceso de la «imaginación» (en el sentido visual del siglo dieciocho) y en una deficiencia del «sentimiento», los hábitos ciegos e innatos que son necesarios para una sociedad estable²⁰. Coleridge identificó esta tendencia a cosificar e idolatrar las concepciones imaginarias como el defecto más característico de los franceses: «He ahí el *idolismo* de Francia... incluso las *concepciones* de un hombre francés, cualquier cosa que admita ser concebida puede ser imaginada, y lo que puede ser imaginado se antoja factible»²¹. El materialismo de la Ilustración francesa, la psicología pictorialista del empirismo y el racionalismo y la aparición de una economía de libre especulación filosófica y económica se combinaron para formar una patología coherente llamada «idolismo», la tendencia a adorar las imágenes que nosotros mismos hemos creado. Carlyle fue quien mejor resumió la reacción inglesa e iconoclasta a la Ilustración francesa:

¿Debemos llamarla, como todos los hombres lo creyeron, la nueva Edad de Oro? Llamadla, por lo menos, la del Papel, que en cierta forma es el sucedáneo del Oro. El papel moneda con el que se puede comprar cuando no queda oro; el papel de los libros, resplandeciente con Teorías, Filosofías, Sensibilidades, arte bello, no sólo de pensamiento revelador, sino también de un bello ocultamiento ante nosotros de las carencias del Pensamiento. El papel está hecho de los *andrajos* de cosas que antaño existieron; hay infinitas excelencias en el Papel. ¿Quién de entre los más sabios filósofos, en este periodo próspero y apacible, podría haber profetizado que se acercaba, pleno de oscuridad y confusión, el acontecimiento de los acontecimientos?²²

Éste el contexto en el que podemos entender la famosa ambivalencia de Wordsworth respecto a los libros²³. En *Las baladas líricas*, Wordsworth asocia los libros impresos con la esterilidad de las «hojas desnudas», el conocimiento sin vida que se transmite «desde los hombres muertos a los de su especie», y con la «monótona e interminable disputa» de «intelectos entrometidos» que «matan para diseccionar»²⁴. Por supuesto, estas ex-

¹⁹ Véase E. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; edición de un solo volumen, 1980, pp. 136-138.

²⁰ Véase Burke, «Appeal from the New to the Old Whigs» [1791]: «La pasión de los hombres tiene un límite cuando actúan a partir de los sentimientos, pero ningún límite cuando lo hacen bajo la influencia de la imaginación». Citado en *The Works of Edmund Burke*, G. Nichols (ed.), 12 vols., Boston, Little Brown, 1865-1867, 4:192.

²¹ Coleridge, *The Friend*, vol. 4, parte 1 de sus *Collected Works*, CW 4.i. 422.

²² T. Carlyle, *The French Revolution* [1837], 2 vols., Londres, Macmillan, 1925, vol 1, p. 30.

²³ Un comentario excelente de Wordsworth y la ideología de la escritura aparece en J. K. Chandler, *Wordsworth's Second Nature: A Reading of the Poetry and Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, capítulo 7.

²⁴ Estoy citando aquí a partir de «Expostulation and Reply» y «The Tables Turned», los famosos poemas dialogados de Wordsworth sobre los méritos de un «saber natural», en contraposición a los libros. Vale la pena apuntar que Matthew, el defensor de los libros, se suele identificar con William Hazlitt, quien propuso la influyente hipótesis de que la Revolución francesa había sido causada por la invención de la imprenta.

presiones de bibliofobia han de tomarse con cierto escepticismo, ya que aparecen en un libro impreso que Wordsworth esperaba que se leyera extensamente. Pero por mucho que apelemos a la «ironía» de Wordsworth, no podremos explicar su ansiedad respecto a la palabra impresa. Wordsworth localiza la esencia de la poesía en el habla, la canción y la meditación silenciosa y siempre trata a la escritura como un mal menor, un mero complemento del habla. Un libro de poesía es un «pobre ataúd terrenal de verso inmortal»²⁵ y la verdadera sabiduría moral o política no se encuentra en los libros de «ciencia y de arte», sino en el «saber natural» de la tradición oral. Wordsworth y Coleridge parecen más sensibles al potencial visual de los libros impresos cuando su bibliofilia se vuelve explícitamente política. Coleridge describe las bibliotecas móviles (que eran célebres por difundir las ideas radicales del populacho) como «una especie de *camera obscura* mental fabricada en la oficina de la imprenta, que fija, refleja y transmite *pro tempore* los fantasmas móviles del delirio de un hombre, para poblar de este modo cientos de otros cerebros baldíos...»²⁶. Wordsworth expresa un desagrado parecido por la versión material de esta *camera obscura* popular en su soneto «Libros ilustrados y periódicos» (1846): «¡Adelante, este vil abuso de la página ilustrada! / ¿Deben ser los ojos todo, la lengua y el oído / nada?»²⁷.

Las líneas de batalla entre la tradición oral conservadora y la fe radical en el poder demótico de la imprenta y el «lenguaje visible» habían quedado claramente trazadas en el famoso debate entre Thomas Paine y Edmund Burke sobre la naturaleza de la constitución inglesa. Para Burke, la esencia de la ley se encuentra en las costumbres y tradiciones *no escritas* del pueblo; la escritura es sólo un suplemento para «pulir» lo que ha quedado establecido por una costumbre inmemorial. Por tanto, «la constitución en papel es una cosa y la constitución de hecho y de experiencia es otra»²⁸. Para Burke, la fe de la Ilustración en la imprenta sin licencia de teorías especulativas y en la moneda especulativa sobre papel estaba destinada a provocar toda una serie de constituciones especulativas. En opinión de Burke, la Declaración de los Derechos del Hombre de la Asamblea Nacional no era más que «patéticos y confusos jirones de papel» en comparación con el vigor inmemorial e invisible de la Constitución inglesa²⁹. La respuesta de Paine fue insistir sobre la primacía de una constitución escrita y *visible*:

¿Puede el Sr. Burke mostrarnos la Constitución Inglesa? Si no puede, podríamos concluir justamente que, aunque se haya hablado tanto de ella, no existe tal cosa... Una constitución no es una cosa sólo en nombre, sino en hecho. No tiene una existencia ideal, sino real; y si no puede mostrarse en forma visible, no existe³⁰.

²⁵ Véase *The Prelude* (1850) vv. 160-165, donde Wordsworth describe la «ansiedad gustosa del maníaco» (*the maniac's fond madness*) que le invade cuando sujeta en sus manos un libro (es decir, un «ataúd») de Milton o Shakespeare.

²⁶ Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], capítulo 3, CW 7, p. 48.

²⁷ W. Wordsworth, *Poetical Works*, T. Hutchinson y E. de Selincourt (eds.), Oxford, Oxford University Press, ed. rev., 1969, p. 383.

²⁸ E. Burke, «Speech on a Bill for Shortening the Duration of Parliament», en *Works*, vol. 7, p. 7.

²⁹ E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* [1790], Nueva York, Doubleday, 1961, pp. 98-99.

³⁰ T. Paine, *Rights of Man* [1791-1792], Nueva York, Doubleday, 1989, p. 309.

¿Dónde se situaba Blake en esta disputa sobre el significado político de la escritura y el «lenguaje visible»? En la medida en que Blake era un aliado declarado de los intelectuales radicales de la década de 1790, esperamos que estuviera del lado de Paine, con independencia de lo ventajosa que esta posición le resultara como impresor, grabador y pintor profesional, como técnico de los «lenguajes visibles» en todos los sentidos de la frase. Una forma de entender lo que diferencia a Blake de los demás románticos es explicar su lucha continua por unir todos estos lenguajes en un «arte compuesto» de poesía y pintura como el síntoma estético de su infranqueable fidelidad a la Revolución. Blake habría estado de acuerdo con la afirmación de Wordsworth de que los libros suponen una «interminable disputa», pero esta disputa le parecía —como a Hazlitt— cualquier cosa menos monótona. Por el contrario, consideraba que las batallas de los libros y las «confrontaciones fieras» que promovía la prensa libre e independiente eran una precondition de la libertad humana. Mientras que Coleridge y Wordsworth defendían la censura de la «prensa pestilente y llena de malas hierbas»³¹ que alimentaba los excesos de la Revolución, Blake se ocupaba de plantar nuevas semillas en los campos de la prensa sin licencia³². Blake nunca traicionó la «República de las Letras» por la tranquilidad de la tradición oral. La imprenta clandestina, o la «Printing House in Hell» [«Imprenta en el Infierno»], que publicó libros iluminados y subversivos durante la década de 1790, se extiende hasta la «Wine Press of Los» en la de 1800, hasta convertirse en la escena de la «Guerra Mental» que Blake esperaba sustituyera a la «Guerra Corporal» que había arrasado Europa durante toda su vida adulta. Es decir, Blake continuó pensando en la escritura como un «arte maravilloso», mientras que muchos de sus contemporáneos le echaban la culpa de todos los males asociados con la modernidad.

Por supuesto, este contraste entre escritores radicales y hablantes reaccionarios constituye una enorme simplificación; lo establezco para poner de relieve una sutil tendencia en las posiciones retóricas que los intelectuales adoptaron tras la Revolución (obviamente, *no* quiero decir que los radicales se negaran a la oratoria, ni que los conservadores despreciaran la palabra escrita). Hay una especie de escritura (llamémosla «jeroglíficos naturales») que Wordsworth solía celebrar y los encomios de Blake a la escritura solían estar «manchados» de ironía:

Flautista, siéntate y escribe
En un libro que todos puedan leer.
Y así él desapareció de mi vista
Y yo arranqué una caña hueca.
Y me hice un bolígrafo rural
Y manché el agua clara

³¹ La frase es de Coleridge. Véase *A Lay Sermon* [1817]. Citado aquí a partir de *Collected Works*, R. J. White (ed.), vol. 6, p. 151.

³² Sobre el papel de Wordsworth en el intento de reprimir el periódico *antitony Kendal Chronicle*, véase A. Aspinall, *Politics and the Press, 1780-1850* (primera edición, Londres, 1949; reeditado en Nueva York, Barnes and Noble, 1974).

Y escribí mis felices cantos
Que cada niño disfrute escuchando.
Introducción a *Canciones de inocencia*

El énfasis eufórico sobre la escritura es evidente: la versión de lo pastoral de Blake se niega a permanecer en el campo de la transmisión oral. La caña hueca no se arranca para hacer una flauta, como sería de esperar, sino un bolígrafo, y el acto de escribir se identifica inmediatamente con el proceso de publicación: «Todos podrán leer» los libros que se escriben con este bolígrafo rural, sin ninguna pérdida de la presencia original del que habla: «Cada niño disfrute escuchando» la voz que se transmite en el lenguaje visible de la escritura. Sin embargo, ningún lector crítico de este poema ha sido capaz de pasar por alto su tono irónico. El momento de la escritura también es el momento en el que el niño que ha provocado la inspiración desaparece; la caña hueca y el agua manchada sugieren que cada intento de difundir el mensaje de la inocencia va acompañado de una especie de vacío, de ausencia y de pérdida de la inocencia. Lo que convierte a esta canción en una canción de *inocencia* es el hecho de que el que habla no es consciente de sus siniestras connotaciones. De hecho, podríamos decir que la versión más literal de esta inocencia es la creencia despreocupada del hablante de que el mero acto de escribir equivale a ser publicado y adquirir unos lectores que lo aprecian universalmente. El flautista no entiende la diferencia entre la creación de un manuscrito único y manual y la creación de un texto que se pueda difundir de forma universal. No se da cuenta de los problemas, ni de las posibilidades de la cultura impresa, la cultura de la reproducción mecánica, lo que Blake llamaría más adelante «el Arte de la Máquina»³³.

Las luchas de Blake con la terrible simetría de esa máquina están patentes en toda su obra. Desde sus primeros proyectos de libros iluminados impresos, nos encontramos con un hombre al que obsesionaba la idea de hacer dos cosas a la vez, es decir, producir textos únicos y personales, que se distribuyeran ampliamente gracias a una nueva tecnología que combinaba las artes del poeta, el grabador, el impresor y el pintor. Cuando miramos la página del título de *El primer libro de Urizen*, resulta evidente que Blake era consciente de la facilidad con la que este sueño se podía tornar en pesadilla, la imagen se podría etiquetar de «hombre textual» (figura 18). Esta imagen se suele leer como una sátira contra los enemigos de Blake, como la figura de la tiranía política, religiosa y psicológica: el rey, el cura y el censor racional de las energías liberadoras de la Revolución. Cuando se le da una identidad histórica más específica, se le suele identificar con tiranos y reaccionarios ingleses, como Jorge III, Pitt o Burke³⁴.

Pero supongamos que miráramos a esta imagen como un autorretrato del artista como un lector y escritor de textos solitario, la figura de un solipsismo textual que in-

³³ Véase M. Eaves, «Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology», *PMLA* 92, 5 (octubre 1977), p. 907. Mientras que Eaves pone el énfasis en la oposición de Blake a la reproducción mecánica, yo me centro en la evidencia de que incorporó medios mecánicos a su proyecto expresivo.

³⁴ David Erdman identifica Urizen con Gran Bretaña y Luvah / Orc con Francia en *Blake: Prophet Against Empire* [1954, Princeton]; Nueva York, Doubleday, 1969, p. 309.

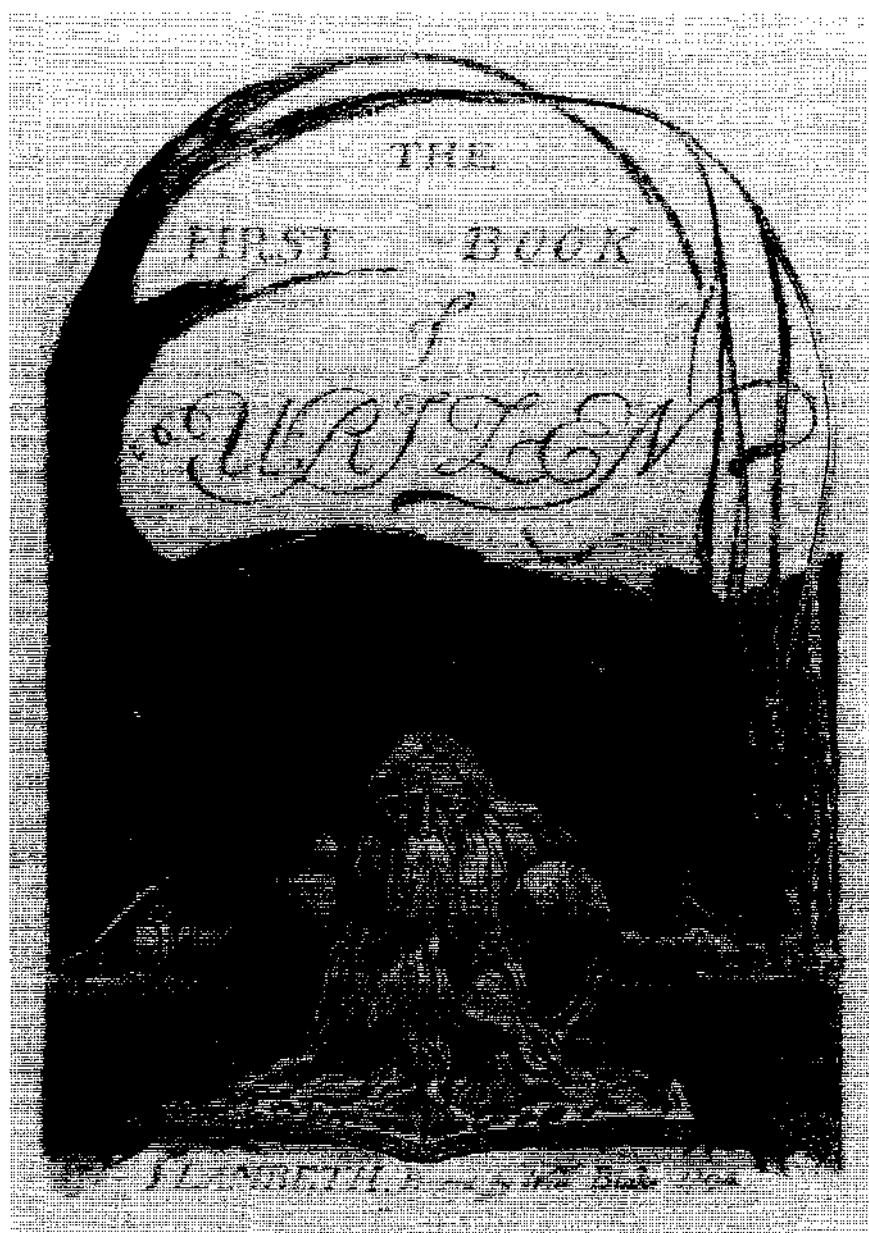


Figura 18. William Blake, página del título de *El primer libro de Urizen*, plancha Bentley, n.º 1, PML 63139, con permiso del Consejo de Administración de la Pierpont Morgan Library, Nueva York.

siste en hacerlo todo a la vez. Por ejemplo, escribe sus poemas con una mano mientras que los ilustra con la otra; o lee los clásicos y escribe comentarios sobre ellos al mismo tiempo. Supongamos, en otras palabras, que la viéramos como una autoparodia en la que Blake se ríe un poco de sí mismo, expresando en un chiste pictorial algo que no se atreve a decir en la letra impresa. Creo que esta lectura de la imagen también nos ayudaría a hacer una identificación más precisa del tipo de figura que representa Urizen en las batallas literario-políticas de la época revolucionaria. En lugar de representar a los reaccionarios ingleses, Urizen se podría entender como un cierto tipo de radical francés, un anciano hombre de Estado en la República de las Letras, un emblema de la «era del papel».

Aunque sé que es una herejía sugerir que Blake pudiera haber tenido alguna idea reaccionaria o haber estado de acuerdo con Edmund Burke en algo, me parece que hay algunas características de la figura de Urizen a las que debemos enfrentarnos en su contexto adecuado³⁵. Sin duda, Urizen a veces se utiliza como la figura de los reaccionarios ingleses de finales de la década de 1790, pero también es evidente que en *El libro de Urizen* (1794) Blake lo presenta como un revolucionario, un reformador utópico que brinda nuevas leyes, nuevas filosofías y una nueva religión de la razón. Por supuesto, el prototipo general de ese «dividir y medir» de Urizen es la caracterización que hace Edmund Burke de la «constitución aritmética y geométrica» de la nueva República Francesa³⁶. Pero Urizen se podría identificar de forma aún más precisa con una figura compuesta de dos *philosophes* franceses que estaban muy en boga a principios de la década de 1790. El primero es Rousseau, el padre intelectual, universalmente reconocido, de la Revolución, cuyas confesiones de autoabsorción, onanismo y «piedad» nos tienen que recordar al drama del Urizen de Blake³⁷. El segundo es Condorcet, que pasó gran parte de su vida tratando de reducir las cuestiones políticas y morales a problemas matemáticos y que fue el principal autor de los «Principios de un Plan Constitucional» que se presentaron ante la Convención Nacional de 1793³⁸. La constitución de Condorcet, al igual que los «libros de latón» de Urizen, trataba de promulgar una ley racional que gobernara Francia (su proyecto de abolir las divisiones geográficas tradicionales de Francia a favor de una cuadrícula geométrica se convirtió en uno de los objetos de ridículo favoritos de Blake). La constitución Girondin de Condorcet, al igual que las «leyes de hierro» de Urizen, produjo una reacción inmediata: Condorcet fue destituido por los jacobinos bajo el liderazgo de Robespierre y murió en la cárcel; las «leyes de

³⁵ La noción ortodoxa de la postura política de Blake es que se mantuvo fiel a las ideas y la ideología de la Revolución francesa a lo largo de su vida y que sólo criticó a Francia cuando se alejó de esos ideales. Así, David Erdman escribe: «Cuando Blake da cuenta de cambios a peor en Orc-Luvah, no critica “la Revolución francesa”, sino el bonapartismo que le siguió y que, en cierto modo, la negó» (*Prophet*, p. 313).

³⁶ E. Burke, *Reflections*, p. 67.

³⁷ Urizen también nos debe recordar al Rousseau de Derrida. Sobre el comentario de Derrida a Rousseau y la escritura, véase *Of Grammatology*, trad. de G. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, pp. 142-152.

³⁸ Los escritos más famosos de Condorcet sobre este tema fueron *Essay on the Application of Mathematics to the Theory of Decision-Making* [1785] y *A General View of Social Mathematics* [1793]. Véase *Condorcet: Selected Writings*, K. Baker (ed.), Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1976.

paz, amor y unidad» de Urizen son burladas por los vehementes Eternos y la última vez que lo vemos está atrapado por la red de su propia creación. El nuevo líder de los «hijos de Urizen» es un rebelde vehemente llamado Fuzon, que trata de matar a Urizen y es finalmente asesinado por su propia «viga hambrienta» (la guillotina). La sugerencia de David Erdman de que Fuzon representa a Robespierre (que destituyó a los girondinos y derrumbó la estatua de la Razón en 1794) tiene todavía más sentido si entendemos a Urizen como la figura de Condorcet³⁹.

No hace falta que veamos a Urizen como una caricatura política vinculada inequívocamente a Rousseau y Condorcet, para entender que tiene sentido verlo como una caricatura neoburkeana del racionalismo revolucionario y el espíritu de las letras. Pero incluso esta interpretación sólo nos cuenta la mitad de la historia. Nos ayuda a vislumbrar la ansiedad que la Revolución despierta en Blake y su propio papel como técnico de los «lenguajes visibles»; nos muestra un mundo en el que el «maravilloso arte de la escritura» se ha vuelto grotesco y obsesivo. Pero ver todo esto no significa que entendamos la postura desde la que Blake compone su crítica autoparódica de la escritura. La pura negatividad del ataque de Blake a la escritura racionalista no se puede distinguir apenas de la de Burke, Coleridge o Carlyle. Así pues, debemos preguntarnos cómo es que Blake mantiene su fe en la palabra impresa, el lenguaje visible que parecía haberle llevado a él y a toda su generación al abismo de Urizen.

Creo que la respuesta es que Blake nunca se creyó la versión racionalista de la Revolución con el mismo fervor que Coleridge y Wordsworth⁴⁰. Su forma de entenderla parece haber estado mediada desde el principio por la tipología del puritanismo inglés del siglo diecisiete, en lugar de por la Ilustración francesa del dieciocho. Su fe en la escritura no se basa en la brillantez de la «República de las Letras» moderna, sino en la tradición de la prensa libre inglesa, que se remonta a la Revolución inglesa, a la *Areopagitica* de Milton y, aún más atrás, a la reforma religiosa promovida por la Biblia vernácula de Wycliffe. De forma más específica, sospecho que Blake se identificaba con los gremios de impresores y grabadores radicales cuyos panfletos y polémicas ayudaron a destronar a Carlos I⁴¹. Es decir, Blake era un revolucionario inglés (y cristiano),

³⁹ Erdman, *Prophet Against Empire*, Nueva York, Doubleday, ed. rev., 1969, p. 314. Sin embargo, debo añadir que Erdman ha expresado serias objeciones a mi idea de que Urizen posee una «conexión francesa».

⁴⁰ Al principio de la Revolución, Blake simpatizaba con Voltaire y Rousseau como los espíritus que presidían el despertar hacia la libertad de Francia (véase el libro de Blake *The French Revolution* [1791], pp. 14-15; E, pp. 298-99). Pero las reservas iniciales de Blake frente al racionalismo se expresan claramente en *El matrimonio del Cielo y el Infierno*. En la década de 1800 esas reservas se habían asociado explícitamente a los ataques de Rousseau y Voltaire a la religión revelada (véase el discurso «A los Deístas» con el que comienza el capítulo 3 de *Jerusalén*). Una buena medida de la ambivalencia de Blake respecto a la ideología racionalista de la revolución es su voluntad de encontrar a Tom Paine «mejor cristiano» que el obispo Watson (cuyo ataque a la *Defensa de la Biblia* de Paine fue anotado por Blake), al tiempo que apunta que ni el obispo, ni su oponente deísta radical están a la altura del «Evangelio Eterno» de Blake, la tradición del radicalismo puritano (véanse las «Anotaciones a una apología de la Biblia», E, p. 619: «El obispo no vio nunca el Evangelio Eterno, como tampoco lo hizo Tom Paine»).

⁴¹ La conexión entre la imprenta y el puritanismo en la Revolución inglesa se analiza en C. Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during the English Revolution*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1972, pp. 161-162.

representaba una vuelta a la «vieja buena causa» de Cromwell, incapaz de separar la política de la religión, la razón del sentimiento o la imaginación⁴². Es por esto por lo que, por muy descarnadamente que Blake satirice la corrupción racionalista de la escritura, es capaz de conservar una fe en ella como la que expresa en la «Introducción» a las *Canciones de inocencia* y en la introducción mucho más tardía a su larga «canción de experiencia» *Jerusalén*:

¡Lector! Amante de los libros y amante del cielo
Y de ese Dios del cual provienen todos los libros,
Quien en la horrible cueva del misterioso Sinaí
Al hombre dio su maravilloso arte de la escritura,
De nuevo habla en tormenta y fuego,
Tormenta de pensamiento y llamas de fiero deseo:
Incluso desde las profundidades del Infierno su voz escucho,
En las insondables cavernas de mi oído.
Por tanto, imprimo; mis tipos no serán en vano:
El Cielo, la Tierra y el Infierno vivirán a partir de ahora en armonía.

Cuando Blake afirma que la escritura es un regalo divino, esto debe entenderse en contraposición con dos ideologías contrarias sobre la escritura. Blake se enfrenta a la hostilidad conservadora hacia la prensa libre y responde a poetas como Wordsworth, que buscaban en el tradicionalismo de la cultura oral y rural una forma de escapar de la «monótona e interminable disputa» de la cultura impresa. Si Coleridge alegaba que la prensa popular, especialmente en manos de los escritores franceses, estaba provocando una especie de «idolismo», la respuesta de Blake es que existen algunos tipos de imprentas (la suya propia, por ejemplo) que no generan significantes vanos y vacíos ni ídolos, sino «tipos» eficaces que no son en absoluto vanos.

Por otro lado, el radical implacable tendría que haber leído la descripción que hace Blake del origen divino de la escritura como una contradicción directa de la postura racionalista. Cuando los *philosophes* de la Ilustración, como Warburton, Rousseau, Condillac o Condorcet, reflexionaban (como siempre hacían) sobre el progreso de la escritura como una indicación del progreso de la humanidad, unánimemente echaban por tierra la idea de su origen divino como una superstición anticuada. El obispo Warburton llegó hasta a negar su origen *humano*: «Fueron la naturaleza y la necesidad, no el albedrío y el artificio», las que produjeron la evolución de la escritura desde el pictograma al jeroglífico y a la escritura fonética⁴³.

Es fácil entender por qué Blake, un grabador-pintor que se enmarcaba dentro de la tradición del milenarismo radical inglés, habría querido tratar la invención de la escritura como un regalo divino. También es fácil ver por qué esta postura se podría ha-

⁴² El estudio básico de los vínculos de Blake con los *Dissenters* sigue siendo A. L. Morton, *The Everlasting Gospel*, Londres, Lawrence and Wishart, 1958.

⁴³ Obispo Warburton, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* [1738-1841], vol. IV, sección 4. Citado de la décima edición en tres volúmenes, Londres, T. Tegg, 1846, vol. II, pp. 184-185.

ber desechado como superstición, interés propio y vanidad. Benjamin Disraeli sugirió que se trataba de una «peculiar» superstición de los calígrafos *ingleses*:

Sospecho que esta vanidad maniaca es peculiar de los maestros escritores en Inglaterra; ... los maestros escritores o calígrafos se han hecho grabar sus «esfinges», con una Fama llena de florituras, un bolígrafo en una mano y una trompeta en la otra; se han inscrito bellos versos ¡y hasta han escrito sus vidas! Han comparado «El grácil giro de su pluma plateada» con lo bello en el arte y lo sublime en la invención; esto tampoco ha de extrañar, ya que descubren el arte de la escritura, al igual que la invención del lenguaje, en un original divino; y a las tablas de piedra que la deidad misma entregó, remontan ellos sus textos alemanes y sus manos ocupadas⁴⁴.

De hecho, la «vanidad maniaca» de Blake llega aún más lejos, ya que no sólo reclama un origen divino para la escritura en el pasado mítico, sino que afirma que su propio arte de la imprenta, así como el mensaje que transmite, le han sido ofrecidos a él directamente como un regalo divino en el presente histórico. Si lo interpretamos literalmente, Blake está afirmando que la escritura de *Jerusalén* está al mismo nivel que la escritura de los Diez Mandamientos en el monte Sinaí.

Sin duda, Blake habría respondido a la acusación de vanidad afirmando que, a diferencia de los vanidosos maestros de escritura ingleses, él tenía algo importante que decir. No sólo está jugando con significantes vacíos y ornamentales, sino que está registrando una profecía, es decir, diciendo lo que piensa sobre asuntos públicos y privados. A la acusación de superstición, podría responder apuntando a que el origen divino de la escritura es sinónimo con su origen *humano*, ya que «todas las deidades residen en el pecho humano» (*El matrimonio del Cielo y del Infierno*, plancha 11, E, p. 38). Blake no reclama para su escritura ni mayor, ni menor autoridad que la de Moisés: la autoridad de la imaginación humana. Con lo que no está de acuerdo es, por un lado, con la reducción racionalista de la escritura a la «naturaleza y la necesidad» y, por otro, con la fobia a la escritura idólatra (con su consecuente fetichización de la oralidad y la invisibilidad).

Blake critica las visiones radicales de la escritura tanto como las conservadoras, desde una posición que parece irracional e incluso fetichista desde cualquiera de esos dos bandos, pero que desde su propio punto de vista ofrece la posibilidad de una lucha dialéctica e incluso de una cierta armonía. Blake no se refiere sólo a sus propios libros para justificar su postura. Su escritura, como la de Moisés (y, supuestamente, también la de Warburton, Rousseau, Wordsworth e incluso Burke), es un regalo de «ese Dios del cual provienen todos los libros»⁴⁵. Y el texto en cuestión, *Jerusalén*, se presenta como una «escritura» que resuelve todas las oposiciones que han convertido los libros

⁴⁴ Benjamin Disraeli, citado en D. M. Anderson, *The Art of Written Forms: The Theory and Practice of Calligraphy*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1969, p. 184.

⁴⁵ Hay que apuntar que la frase crucial «de la cual provienen todos los libros» estaba grabada en la plancha 3 de *Jerusalén*, pero nunca fue impresa. Este particular mensaje nos llega «bajo borrado», gracias a las reconstrucciones gráficas de David Erdman.

en una «monótona e interminable disputa» en época de Blake. «El Cielo, la Tierra y el Infierno vivirán a partir de ahora en armonía.» Dios habla tanto en la «tormenta» como en el «fuego», una voz doble que enlaza los contrarios del pensamiento y el deseo, la razón y la energía. La voz se escucha tanto en «las profundidades del infierno», la imprenta clandestina que producía las profecías radicales de Blake en la década de 1790, como en lo alto de las montañas, el cielo de invención urizénica que diseña las enormes simetrías de *Jerusalén*.

Finalmente, debemos tener en cuenta que el elogio de la escritura de Blake deshace todas las oposiciones semióticas que habían sido cosificadas por los conflictos políticos de su época. Por ejemplo, en el escenario de la imaginación creativa de Blake, la escritura y el habla no están en conflicto. Dios habla a Moisés y en el acto de hablar también dota al hombre del nuevo arte de la escritura alfabética. Dios (la imaginación humana) le habla a Blake y, al hacerlo, le dota de «tipos» simbólicos o poéticos que transformarán la voz invisible y el mensaje en el lenguaje visible de los significantes gráficos y tipográficos. El lenguaje visible de Blake remedia la escisión entre el habla y la escritura, pero también está diseñado para deshacer ciertas oposiciones dentro del mundo de la textualidad, sobre todo para salvar el hueco que separa los usos pictoriales y lingüísticos de las figuras gráficas. Algo que quizá resulte menos evidente en el arte compuesto de Blake es su intento de colmar la fantasía del flautista de una «escritura» que preservara la calidad única del manuscrito escrito a mano y que, sin embargo, pudiera ser reproducida de modo que «todos la pudieran leer», que fuera «un placer escuchar» el mensaje del poeta. Puede que Blake estuviera haciendo alusión a su matrimonio de los valores de la cultura manuscrita y de la impresa, cuando hace que Dios le dé a Moisés el «maravilloso arte de la *escritura*», mientras que se reserva para sí mismo el arte de los «*tipos*» impresos.

Una cosa es proyectar la noción de una forma de escritura ideal que atravesara fronteras semióticas, sociales y psíquicas y constituyera una práctica artística. Y otra cosa es alcanzar ese objetivo y, aún más, reconocer en qué consistiría alcanzarlo. El resto de este ensayo se ocupará de examinar de qué modo el concepto de escritura utópica de Blake, su compromiso con un «lenguaje visible» divinamente otorgado que cumpliera la fantasía del flautista de una presencia plena, se expresa en las «escenas de escritura» y en su actividad concreta como diseñador caligráfico y tipográfico.

La escena del escriba: libro y pergamino

Se diluye todo el ejército del Cielo, los cielos son enrollados como un pliego.

Is 34, 4

Si es acertado pensar en Blake tal como él se concebía a sí mismo, como un «pintor de historia» que (en contra de lo que hacía Reynolds) retrataba «al héroe y no al hombre en general» (E, p. 652), parecería evidente que el escritor es uno de los héroes favoritos de Blake. Para Blake, el momento de la escritura es la «escena primigenia», un momento de origen traumático y compromiso irrevocable. La inspiración

no le llega desde un espíritu incorpóreo, desde una voz evanescente que después deba ser registrada en escritura, sino que llega de forma directa «a mi mano / ... descendiendo por los Nervios de mi brazo derecho / Desde el portal de mi Cerebro» (*Milton*, plancha 2, líneas 4-6). Y la «Mano» que lleva el estilógrafo, el buril o el pincel puede ser tanto un diablo rebelde, como un sirviente dócil⁴⁶. Por tanto, la escritura no es sólo el medio técnico de registrar una hazaña épica, sino que en sí misma constituye una acción de importancia histórica mundial, digna de ser representada por derecho propio.

Ciertamente, no es Blake quien inventa este tratamiento de la escritura como una hazaña épica. Las escenas ceremoniales de la escritura (la firma de la Declaración de Independencia o de la Magna Carta) y las escenas alusivas a la transmisión de textos sagrados (los Diez Mandamientos, el Libro de Revelaciones) habían sido un tema recurrente de la pintura de historia y Blake produjo su propia versión de estos temas. Quizá el modelo más importante para su imagen del «escriba como héroe» fue la serie de profetas y sibilas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel⁴⁷. Blake hizo copias a lápiz de grabados a partir de estas figuras y a menudo utilizó sus poses en sus obras, tan a menudo, que la imagen de la escritura adquiere un carácter fuertemente elaborado y obsesivamente repetitivo en su iconografía. Sus ilustraciones de Milton, Dante, el Libro de Job, los *Pensamientos nocturnos* de Young y la Biblia solían incluir la figura de un lector o escriba. Su elección de temas inusuales (Newton escribiendo sus diagramas matemáticos, el Ángel escribiendo las siete letras «P» en la frente de Dante con su espada y Cristo escribiendo en el suelo para confundir a los escribas y fariseos) sugiere que el momento de la inscripción solía ser para él el tema principal de la ilustración de cualquier narrativa. La prominencia de estas «escenas de escribas» es tal, que resulta difícil pensar en ellas como metáforas o símbolos de otras cosas. Tenemos que decir de Blake lo que Derrida dice de Freud: él «no manipula metáforas, si manipular una metáfora quiere decir hacer de algo conocido una alusión a lo desconocido. Al contrario, al insistir en su inversión metafórica, hace que lo que pensamos que conocemos por el nombre de escritura nos resulte enigmático»⁴⁸.

La indicación más clara de que la escritura se impone sobre Blake como un enigma, en lugar de dejarse utilizar como un mero instrumento, se encuentra en su carácter inflacionario y universal. Para Blake, cualquier cosa es susceptible de convertirse en texto, es decir, de portar marcas significantes. La tierra, el cielo, los elementos, los objetos naturales, el cuerpo humano y su atuendo, la mente misma, todos son espacios de inscripción, sedes en las que la imaginación representa o recibe un significado, marcando y siendo marcado. Este «pantextualismo» se parece, a primera vista, a la noción medieval del universo como un texto divino y parece bastante alejada del sentido moder-

⁴⁶ Véase mi comentario a la «Mano» rebelde de Blake, en *Blake's Composite Art*, p. 202.

⁴⁷ Un comentario respecto al uso de estas figuras por parte de Blake aparece en J. La Belle, «Blake's Visions and Re-visions of Michelangelo», en R. Essick y D. Pearce (eds.), *Blake in His Time*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 13-22.

⁴⁸ J. Derrida, «Freud and the Scene of Writing», en *Writings and Difference*, trad. de A. Bass, Chicago, Chicago University Press, 1978, p. 199.

no de una semiosis universal como un abismo de significantes indefinidamente regresivos. Pero la constante identificación de Dios con la imaginación humana por parte de Blake hace que este abismo aparezca como una posibilidad siempre presente. La «escritura» se muestra en la obra de Blake como una presencia y plenitud imaginativa, pero también como el vacío de la duda y el nihilismo; su pantextualismo se sitúa justo en la bisagra entre una visión antigua y otra moderna de la semiosis. (Por supuesto, una división parecida se encontraba ya latente en la división medieval del texto universal entre el Libro de la Naturaleza y el Libro de las Escrituras⁴⁹.)

Esta bisagra en el universo textual se representa de forma emblemática en el arte de Blake mediante una diferenciación formal entre lo que llamaré (por claridad) el «libro» y el «pergamino». En el contexto de la ideología textual romántica, el libro es el símbolo de la escritura racionalista moderna y de la economía cultural de la reproducción mecánica, mientras que el pergamino es el emblema de la sabiduría antigua y revelada, de la imaginación y de la economía cultural de los artefactos manufacturados e individualmente expresivos. Podríamos resumir este contraste como la diferencia entre la cultura impresa y la cultura manuscrita⁵⁰. Sin embargo, junto a estas diferencias casi históricas, Blake trata al libro y al pergamino como emblemas sincrónicos de una división que impera dentro del mundo de la escritura sagrada o «revelada». El libro representa la escritura como *ley*, normalmente asociada con figuras patriarcales como Urizen y Jehová, y Blake utiliza la forma rectangular del libro cerrado y la forma arqueada de doble bóveda del libro abierto para sugerir las rimas formales de objetos textuales como las lápidas, los altares, las puertas y las tablas, algo así como «libros» de piedra y metal. El pergamino representa la escritura como *profecía*: se asocia con figuras energéticas y jóvenes, con la imaginación y la rebelión, y sus formas espirales lo asocian formalmente con el vórtice, la forma que adoptan para Blake la transformación y la dialéctica.

En los libros iluminados, la presentación más monolítica del motivo del libro aparece, como sería de esperar, en *El libro de Urizen*, que excluye por completo la imagen del pergamino textual. El único escape de la caverna y de las formas de cuadrícula de *Urizen* lo proporciona la postura de pergamino del sibilo guía en la estampa de «El preludio». Sin embargo, el pergamino no parece dominar de forma explícita ninguno de los libros iluminados de Blake del mismo modo que el libro lo hace en el caso de *Urizen*. Aparece en los diseños al margen, como una actividad «extratextual» apenas perceptible, que en ocasiones debe «aumentarse» hasta alcanzar unas proporciones monumentales, como en el caso de *Jerusalén*, 41 (figura 19). Aquí Blake se representa a sí mismo como un escriba elfo escribiendo algo que Erdman llama un «proverbio alegre» en la escritura inversa del grabador. El Gigante Albión (Inglaterra / la Humanidad) está demasiado dormido para darse cuenta y mucho menos puede descifrar su mensaje profético, pero, a pesar de todo, el chiste de Blake parece surtir efecto. El pergamino comienza a

⁴⁹ El comentario clásico al pantextualismo medieval es el capítulo de E. R. Curtius «The Book as Symbol», en *European Literature and the Latin Middle Ages*, primera edición alemana, Berna, 1948.

⁵⁰ Véase el ensayo de G. Bruns «The Originality of Texts in Manuscript Culture», que ofrece un estimulante comentario sobre esta diferencia, en *Inventions: Writing, Textuality, and Understanding in Literary History*, New Haven, Yale University Press, 1982.

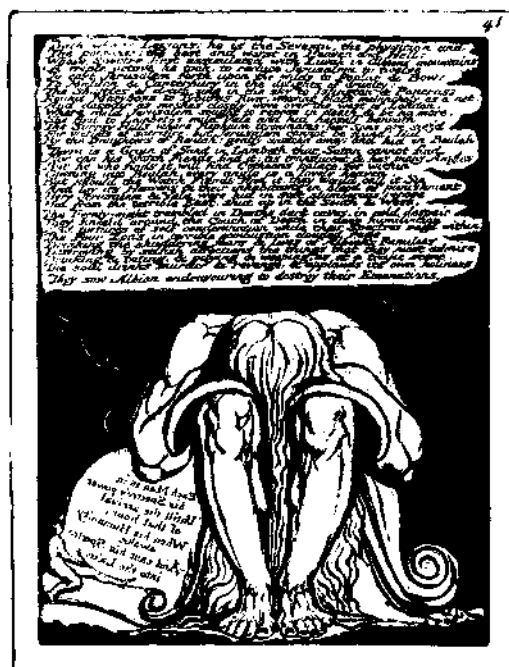


Figura 19. William Blake, *Jerusalén*, 41.
Fotografía con permiso del Departamento de
Grabados y Artes Gráficas, The Houghton
Library, Harvard University.

«crecer» sobre Albión, convirtiéndose en parte de sus vestiduras. La imagen no nos dice si esto es bueno o malo, pero incluso sin la intervención caprichosa de Blake, es difícil imaginar que el gigante se quedara así indefinidamente. Su cabeza está tan enterrada en el centro de su libro que parece estar a punto de atravesar su lomo (como ya han hecho sus mechones de pelo) y de despertar al durmiente de un sobresalto.

El uso más sistemático de la oposición entre el libro y el pergamino en la obra de Blake se encuentra en sus ilustraciones para el Libro de Job, donde sirve como una especie de medida emblemática de la condición espiritual de Job. La primera plancha de Blake (figura 20) muestra a Job y a su familia en una escena de piedad racional y legalista, orando con sus libros mientras que sus instrumentos musicales (muchos de los cuales tienen forma de pergamino), sin ser usados, cuelgan de un árbol sobre sus cabezas. El texto que acompaña la imagen nos dice que Job es «perfecto y honesto» —se adhiere a la letra de la ley—, pero también nos advierte sobre este tipo de perfección (con un texto grabado en la base de piedra de un altar de sacrificios): «La letra mató al espíritu que le dio vida». En la última estampa (figura 21) de las ilustraciones de Job, todas estas señales emblemáticas son invertidas: los libros han sido sustituidos por pergaminos⁵¹, los instrumentos musicales están siendo tocados, la lectura ha sido sustituida por la canción y la inscripción del altar repudia la función de éste: «En las ofrendas quemadas al pecado no encuentras placer». El énfasis en la interpretación

⁵¹ En la versión grabada, una de las hijas de Job sujeta un libro; en la versión en acuarela (que ahora se encuentra en la Biblioteca Morgan), el pergamino se ha impuesto por completo. Véase Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake*, 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1981, vol. 2, p. 717.



Figura 20. William Blake, *Libro de Job*, 1.
Reproducido por cortesía de la colección
de Robert N. Essick.

oral en esta última estampa encaja con la consistente asociación que establece Blake entre la forma del pergamino / vórtice y la estructura del *oído*⁵².

La oposición embleática entre el libro y el pergamino se convierte con facilidad en una alegoría del bien y el mal, un código que podría ser esquematizado en la siguiente tabla de oposiciones binarias:

Libro	Pergamino
Mecánico	Manufacturado
Razón	Energía, Imaginación
Juicio	Perdón
Ley	Profecía
Moderno	Antiguo
Ciencia	Arte
Muerte	Vida
Sueño	Vigilia
Literal	Espiritual
Escritura	Habla / Canción

Sin embargo, lo más interesante del uso que hace Blake de este código iconográfico no es su claridad simétrica, sino cómo interrumpe las certezas que parece ofrecer. Por ejemplo, tenemos que apuntar que la última estampa de Job no ha conseguido eliminar por completo ese tipo malo de texto: una de sus hijas parece estar sujetando un libro

⁵² Véase *Blake's Composite Art*, pp. 62-64, donde se comentan los vínculos de Blake entre la forma gráfica y la estructura sensorial.



Figura 22. William Blake, *Newton*. Con permiso de la Tate Gallery, Londres.

su libro de las tentadoras visiones que aparecen sobre él. En esta visión, un par de sílfides se elevan entre un torrente de polen, desplegando un paraíso sexual en miniatura en forma de pergamino. ¿Cuál es el sentido de esta escena? ¿Debemos interpretar al escritor dormido como la figura de un estatus imaginativo superior, cuyos fértiles sueños contrastan con la vigilia estéril del lector inferior? (Sus respectivas posiciones en la página parecerían apoyar esta interpretación, el lector mirando hacia el escritor melancólicamente, a través del golfo del texto de Blake.) ¿O debemos interpretarlo como una sátira sobre la completud del deseo, en que el estilógrafo sin usar del escritor dormido contrasta irónicamente con su sueño de una diseminación del texto infinita y placentera, de una intelectualidad radiante (hay que notar la aureola que rodea la cabeza del durmiente) combinada con un disfrute sensual (el sueño del pergamino que se despliega, emerge como un enorme falo desde la entrepierna del durmiente)? En cualquier caso, el espectador se enfrenta al dilema de la relación del lector con la autoridad de Blake: ¿es su obra una visión o simplemente un sueño? ¿Una profecía o sólo una fantasía? ¿Es su autoridad equivalente a la de Moisés, como llega a afirmar? ¿O se trataba sólo de un excéntrico inofensivo que tenía demasiadas ideas y demasiado poco talento?

Blake dramatiza el problema de la autoridad del escriba en la estampa número 10 de *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, una escena que pone los emblemas del pergamino y del libro en contacto directo (figura 24). La imagen muestra un demonio desnudo arrodillado sobre el suelo, que dicta desde un pergamino a dos escribas vestidos que copian sus palabras en sendos libros. El demonio mira hacia arriba, con la vista apartada de su texto, pero marcando el lugar de su lectura con el dedo, al tiem-

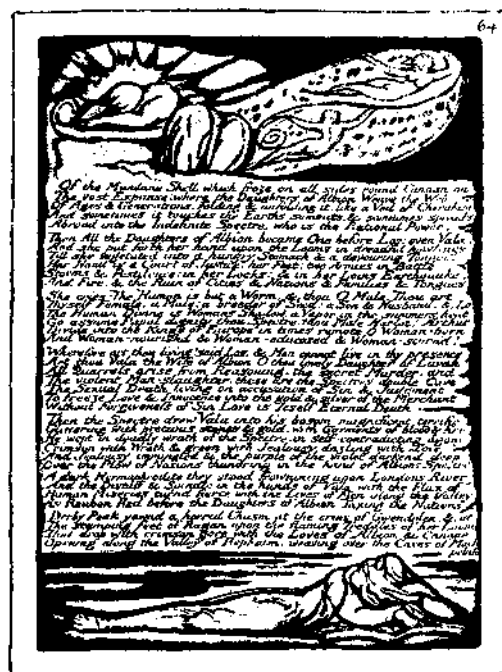


Figura 23. William Blake, *Jerusalén*, 64. Fotografía con permiso del Departamento de Grabados y Artes Gráficas, The Houghton Library, Harvard University.

po que comprueba el progreso del escriba situado a su derecha. El escriba de la izquierda (que en la mayoría de las copias parece algo femenino) parece haber acabado sus deberes secretariales y junto con el demonio observa al diligente copista de la izquierda. Cuando la observamos en el contexto de los escribas sibilinos y proféticos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, la imagen se revela como una especie de chiste blasfemo. Miguel Ángel situó unas figuras desnudas o *ignundi* sobre sus profetas y sibilas para representar a los ángeles inspiradores que nos traen la sabiduría celeste. Blake situó a su demonio desnudo *debajo* de sus escribas angélicos, una transformación que puede leerse como una parodia de Miguel Ángel o como una apropiación de la autoridad angelical para la «Sabiduría Infernal» de Blake. La idea central de este dibujo parece ser la conversión de la dialéctica de *El matrimonio del Cielo y el Infierno* (Prolífico / Devorador; Activo / Pasivo; Energía / Razón; Demonio / Ángel) en una escena de transmisión textual. El demonio es la figura de autoridad: él y su pergamino representan el original primitivo, la fuente «Prolífica» de dichos proféticos, como los «Proverbios del Infierno» que Blake ha estado registrando desde la plancha 7 hasta la 10. Los escribas vestidos (que estamos tentados de llamar «angelicales» por su pasividad modesta y aplicada) son, sin embargo, los «Devoradores» textuales, meros intermediarios (o intermediarias) que copian y quizá interpretan las «derivaciones originales del Genio Poético». En esta lectura de la imagen, toda la autoridad del escriba queda reservada para el pergamino profético y la «Voz del Demonio». Así pues, la escena se puede leer como una especie de advertencia contra la transformación de «dichos» proféticos (de nuevo, la escritura de pergaminos se asocia con la actividad oral) en esa forma de aprendizaje libresco derivativo, muerto y silencioso.



Figura 24. William Blake, *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, 10 (detalle).
Cortesía de la Biblioteca del Congreso.

Y, sin embargo, la imagen se niega a quedarse en esta lectura «doctrinal» de sus oposiciones. Para empezar, los dos escribas librescos quedan divididos por un contraste emblemático. Erdman los describe como el que aprende rápido y el que aprende lentamente, pero la diferenciación sexual también sugiere una alusión a, y una condensación de, los siete profetas (masculinos) y las cinco sibilas (femeninas) de Miguel Ángel, símbolos de la distinción entre la profecía canónica judía y la profecía no canónica y «gentil»⁵⁴. El rápido estudiante a la izquierda del demonio (un Daniel en femenino, si utilizáramos el lenguaje de Miguel Ángel) es la figura no autorizada, no canónica de la transmisión textual, y parece captar el mensaje profético más rápidamente que su más célebre hermano. Pero un segundo momento desestabilizador tiene lugar cuando nos damos cuenta de que ni siquiera la autoridad de la Voz (y el pergamino) del Demonio resiste una contemplación continuada. Al fin y al cabo, el Demonio no es un «autor», sino sólo un recitador, que lee los «Proverbios del Infierno» que, por definición, no pueden tener autor, ninguna fuente individual. Son impersonales, dichos sin autor cuya autoridad proviene de su repetición, su eficacia al articular un «carácter» nacional colectivo («Coleccioné algunos de sus Proverbios: pensando que del mismo modo que los dichos de una nación marcan su carácter, los Proverbios del Infierno mostraban la naturaleza de la sabiduría infernal mejor que cualquier descripción de sus edificios o vestiduras» [*El matrimonio del Cielo y el Infierno*, plancha 6; E, p. 35]).

Por supuesto, podemos decir que esta guisa de impersonalidad es una ficción transparente y sabemos muy bien que Blake, el individuo histórico, fue el autor de los Pro-

⁵⁴ Véase E. Wind, «Michelangelo's Prophets and Sibyls», en *Proceedings of the British Academy* LI, Londres, 1966, p. 74.

verbios del Infierno. Pese a lo cual tenemos que reconocer que, para Blake, la afirmación de una autoridad expresiva individual y la simultánea renuncia a la autoridad («no finjo ser otra cosa que el Secretario, los Autores están en la Eternidad») no implican ninguna contradicción, ya que el genio poético universal que es Dios sólo actúa a través de individuos. Por esta razón Blake puede parecer tanto el autor de escrituras originales, como un mero conducto a través del cual se transmiten innumerables escritos (la tradición, la realidad histórica, las influencias textuales y pictóricas). Toda la escritura, tanto los libros como los pergaminos, encuentra su mejor definición en el oxímoron de las «derivaciones originales». El intento de descifrar la cuestión del origen y la autoridad, de estabilizarla en la Voz del Demonio, en los escritos del pergamino de Blake, o en la voz del individuo histórico William Blake, es precisamente lo que cosifica la profecía convirtiéndola en ley, convirtiendo las líneas que delimitan el pergamino en las puertas cerradas del libro.

La visión de Blake de un texto sintético que reconciliara las demandas del libro y del pergamino se expresa de forma más directa en las ilustraciones del Libro de Job. Si la primera y la última plancha cuentan la historia de Job como un movimiento directo desde la religión legalista y libresca a la religión musical y festiva que se asocia con el pergamino, las estampas intermedias tratan este movimiento como una compleja lucha entre estos tipos contrarios de escritura. La segunda plancha en la serie de Job es la escena inicial de la «batalla de los libros», cada figura de la cual, con la excepción de Satán, porta algún tipo de texto (figura 25). De hecho, esta guerra textual se lleva a cabo en dos frentes a la vez, uno sobre la Tierra y otro en el «Cielo» (algo que por lo general se interpreta como la mente de Job). La guerra sobre la Tierra parece seguir directamente a la escena de la plancha 1. La fidelidad de Job a la letra de sus libros de ley es desafiada por dos ángeles que aparecen a su derecha, ofreciéndole los pergaminos como alternativa a sus libros. Job se resiste a esta oferta, oponiendo sus libros abiertos a los ángeles como si tratara de proyectar el poder de sus mensajes hacia ellos. Parecería que su fidelidad a los libros y su resistencia al pergamino está siendo apoyada por toda su familia, a excepción de su hijo mayor, quien le ofrece un pergamino que Job rechaza dándole la espalda. Mientras tanto, en el Cielo, el mismo acontecimiento está teniendo lugar en una escena de juicio. Dios, que aquí aparece como el doble espiritual de Job, está siendo acosado por seis ángeles suplicantes que depositan pergaminos a sus pies. (S. Foster Damon ha sugerido que se trata de la lista de las buenas obras de Job⁵⁵.) Bajo estos seis suplicantes aparecen otros dos ángeles: uno sujeta un libro abierto frente a Jehová, el otro *retiene* un pergamino cerrado. Supuestamente, estas dos figuras simbolizan el equilibrio entre la misericordia y la justicia que buscamos en la representación del Juicio Final; si es así, el libro abierto y cerrado, y el pergamino retirado, muestran una perturbación de este equilibrio, como lo hace la propia figura de Dios que ignora los pergaminos de los suplicantes, sólo consulta su libro y emite un juicio que condena a Job. Entre todas estas batallas textuales, la figura de Satán introduce la voz de la acusación desde más allá del mundo de la es-

⁵⁵ S. Foster Damon, *Blake's Job*, Nueva York, Dutton, 1969, p. 14.



Figura 26. William Blake, *Libro de Job*, 17. Con permiso de la Tate Gallery, Londres.

Estas escenas de batallas textuales se resuelven en las estampas posteriores con imágenes de reconciliación. Blake enmarca su ilustración de la bendición de Job y su esposa por Dios, con ornamentos marginales que muestran versos del Evangelio enfatizando la unidad del padre y el hijo, del Señor y de su pueblo, impresos en una exhibición de libros abiertos que rodean a un pergamino central (imagen 26). Lo importante parece ser que los mensajes de la ley y de la profecía, la letra y el espíritu, el libro y el pergamino han sido armonizados por el Evangelio y esta reconciliación se extiende incluso hasta los «sentidos» con los que el mundo y el texto son interpretados. Antes, Job había *escuchado* muchos consejos (de su mujer y de los que trataban de consolarlo) sobre cómo era Dios, pero lo que ha *visto* no se corresponde con esos consejos. Ahora dice: «He escuchado con el oído de la Oreja, pero ahora mis Ojos te ven», una experiencia que, a nivel de la lectura y la escritura, se parece a la contemplación de un libro iluminado —el lenguaje hecho visible— por primera vez.

Blake desarrolla aún más esta asociación entre la síntesis sensorial, espiritual y textual cuando representa a Job contándole historias a sus hijas. En una versión grabada de esta escena (figura 27), Job instruye a sus hijas en un cuarto empapelado con murales que muestran escenas de su propia historia. La prioridad entre la palabra y la imagen es imposible de establecer. Puede que Job esté utilizando las imágenes para ilustrar y embellecer su narrativa, o puede que esté utilizando las imágenes como el pun-



Figura 27. William Blake, *Libro de Job*, 20.
Reproducido por cortesía de la colección
de Robert N. Essick.

to de partida y que cuente su historia a modo de interpretación. En una acuarela anterior de la misma escena (figura 28), Blake hizo que esta prioridad fuera aún más compleja. El gesto de Job no va dirigido a la serie de pinturas murales, sino a una visión rodeada de nubes que emana de su propia cabeza. Sus hijas no se limitan a escuchar pasivamente, sino que se ocupan de anotar (o registrar) la imagen de varias maneras diferentes (leyendo, escuchando, dibujando o escribiendo) y en una variedad de medios (libro, pergamino y un texto o imagen) que harán que las imágenes mentales de la historia de Job se tornen lenguaje visible en el «sentido literal».

Se deberían aclarar dos cosas acerca de los motivos del libro y del pergamino en las escenas de escritura de Blake. Una es que éstos forman un código iconográfico bien consistente, que expresa de forma emblemática las contradicciones básicas —la voz frente a lo impreso, la textualidad antigua frente a la moderna y la autoridad imaginativa frente a la racional— que preocuparon a la ideología de la escritura romántica; la segunda es que Blake utiliza este código de tal forma que desestabiliza su autoridad y frustra cualquier intento de emitir un juicio simple. Para Blake, la escritura no se mueve en línea recta hacia una sola versión (o visión) de la historia. Va siguiendo la huella de los contrarios y subvierte la tendencia a detenerse en oposiciones fijas, lo que él llama «Negaciones», ya se trate de antítesis morales de la ley y la profecía, de la división sensorial entre el ojo y la oreja, o del cisma estético entre la palabra y la imagen. Pero de momento sólo hemos visto su intento de crear esta dialéctica a nivel de la ideología (su «posición» intelectual sobre la escritura) y la representación (su tratamiento de las «escenas de la escritura»). Para ver directamente el lenguaje visible de Blake en el «sentido literal», debemos dirigirnos al carácter material de la palabra impresa en sus libros iluminados.



Figura 28. William Blake, *Job y sus hijas* (acuarela), III, 45, plancha 20, con permiso del Consejo de Administración de la Pierpont Morgan Library, Nueva York.

Letras humanas

Y cada Palabra y Cada Carácter
Fue Humano según la Expansión y Contracción,
la transparencia u
Opacidad de las fibras Nerviosas; ésa fue la variación
del Tiempo y el Espacio
Que varían según lo hacen los Órganos de la Percepción.
Jerusalén, 98, 35-38; E, p. 258

Cualquier intento de caracterizar la tipografía o caligrafía de los libros iluminados de Blake queda frustrado por su forma de subvertir las categorías en las que normalmente catalogamos los textos⁵⁶. Por ejemplo, es imposible aplicar la distinción entre caligrafía y tipografía a la obra de Blake, ya que el arte de la escritura grabada es un

⁵⁶ Aquí debería mencionar el excelente escrito de N. Hilton *Literal Imagination: Blake's Vision of Words*, Berkeley, University of California Press, 1983. A Milton le interesan sobre todo las técnicas tipográficas de Blake, al nivel de la *palabra*, y, por tanto, se concentra en los juegos entre lo aural y lo visual, la asociación verbal y otros tipos de juegos de palabras polisémicos. Mi objetivo aquí es caracterizar el estilo de las *letras* de Blake (entendiendo éstas de forma amplia), en lugar de fijarme en palabras completas, pero creo que este proyecto guarda una relación integral con el de Milton.

compuesto de los dos procedimientos. Parecería extraño pensar en Blake como un calígrafo, ya que sus textos no son manuscritos autografiados, escritos con un estilógrafo sobre papel. Literalmente, se trata de libros impresos mecánicamente a partir de planchas de metal utilizando una imprenta. Y, sin embargo, los libros tienen el *aspecto* de manuscritos autografiados y las mejores reconstrucciones de la técnica de escritura inversa de Blake sugieren que las letras se trazaron con una pluma o un bolígrafo sobre el cobre, que no fueron talladas con una herramienta de grabado³⁷. Por otro lado, resulta aún más difícil pensar en Blake como tipógrafo: aunque su estilo de letras a veces se aproxima a la uniformidad de los tipos móviles, nunca llega a alcanzarla. Lo que pretende es un aspecto variable, flexible, que nos recuerda constantemente que posee un origen manual y no mecánico. De hecho, al describir los libros de Blake es cuestionable que sea lícito utilizar la distinción entre lo «mecánico» y lo que está «hecho a mano». Si el libro y el pergamino de Blake simbolizan esta diferencia entre los textos reproducidos mecánicamente y los escritos a mano, parece evidente que sus propios textos son al mismo tiempo libro y pergamino, o ninguna de las dos cosas.

Una segunda distinción, quizá más fundamental, que subyace en el texto de Blake es la diferencia entre las formas alfabéticas y las pictográficas, entre la escritura «propiamente dicha» y las formas primitivas o la «preescritura». Como hemos apuntado, la historia de la evolución desde la escritura pictográfica a la alfabética preocupó sobremanera a los filósofos en su intento de seguir la huella del desarrollo del entendimiento humano y, con el desciframiento de la piedra Rosetta, la cuestión tomó renovada candencia en tiempos de Blake. Los principios básicos que llevaron a su desciframiento ya habían sido sentados a mediados del siglo dieciocho por el obispo Warburton, en su famoso ensayo sobre los jeroglíficos³⁸. La teoría de Warburton de que los jeroglíficos no podían leerse como imágenes de objetos, sino como figuras del habla en las que participaban juegos de palabras, asociaciones tradicionales, leyendas y abreviaciones metafóricas y metonímicas, fue repetida por Condillac y Rousseau en sus historias del conocimiento humano y se convirtió en el fundamento del hallazgo de Champollion.

No hay duda de que Blake transgredía deliberadamente la frontera entre las formas escritas y las pictóricas; a menudo a sus letras les brotan apéndices que sólo pueden ser descifrados en términos pictoriales. Pero el problema más fundamental cuando vemos el texto de Blake es decidir qué significa exactamente ver algo «en términos pictoriales». Para los estetas del siglo dieciocho (y todavía muchas veces para nosotros), solía significar ver algo como la semejanza de una impresión sensorial previa, un simulacro de la percepción «natural». Pero Blake pensaba en sus cuadros de forma bien diferente, como imágenes de «cosas mentales» o «visiones intelectuales». Se trata de lo que se suele llamar en la historia de la escritura «ideogramas», imágenes que

³⁷ Véase el capítulo de R. Essick «The Illuminated Books and Separate Relief Prints», en su *William Blake, Printmaker*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

³⁸ Para una descripción del papel de Warburton en la descodificación de jeroglíficos, véase M. Pope, *The Story of Archaeological Decipherment*, Londres, 1975.

pueden ser construidas no sólo como representaciones de objetos, sino de concepciones totales. El problema se puede ilustrar preguntándonos si vemos a Urizen «en términos pictoriales» cuando lo vemos como un hombre anciano de barba blanca o como una personificación de la Razón que pertenece a un mito complejo. Creo que para Blake esta diferenciación entre un ver gramático y un ver pictorial hubiera sido una «ficción escindida», que separa el mundo mental y el físico que él trataba de unir en matrimonio. Así pues, debemos decir que el texto de Blake une el poema y la imagen en un sentido más radical que el de ponerlos simplemente el uno al lado del otro. Blake trata el arte pictorial como si fuera una especie de escritura y sintetiza toda la historia de la escritura, desde el pictograma al jeroglífico y la escritura alfabética, en las páginas de sus libros iluminados. Las imágenes de Blake están llenas de ideas que las convierten en un lenguaje visible, es decir, en una especie de escritura⁵⁹.

Pero el arte de Blake no implica sólo empujar a la pintura hacia el campo idiogramático de la escritura: también empuja la escritura alfabética hacia valores pictoriales, pidiéndonos que veamos sus formas alfabéticas con nuestros sentidos, que no sólo las leamos de pasada para llegar al habla significada o al «concepto» que yace tras ellas, sino que nos detengamos en la superficie sensual de las formas caligráficas y tipográficas. ¿Qué vemos durante esta pausa? A menudo los valores simbólicos de la caligrafía de Blake parecen ser completamente transparentes y claros. Por ejemplo, en la página del título de *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, los dos contrarios de «Cielo» e «Infierno» están impresos en austeras mayúsculas romanas. Sin embargo, la palabra «matrimonio» está inscrita con la caligrafía fluida de un grabador y las colas de las letras se funden con las formas vegetales que aparecen en la escena. Blake encarna de forma literal en la forma caligráfica el «matrimonio» simbólico que sus «tipos» prefijan en el texto de *El matrimonio del Cielo y el Infierno*.

En las páginas del título de las *Canciones de inocencia y experiencia* se da un simbolismo transparente parecido. Blake presenta la «Experiencia» con la precisión matemática y rígida del tipo romano y la «Inocencia» con una caligrafía fluida. Pero hay otro patrón en la tipografía de las *Canciones* que no encaja tan bien con este esquema. La mayoría de las *Canciones de inocencia* están impresas en tipo romano, mientras que las *Canciones de la experiencia* están impresas en cursivas, una forma que pretende aludir a las líneas fluidas e inclinadas de la mano del calígrafo. Quizá Blake haya decidido simplemente que será un «tipo contrariado» y quiere mantenernos en vilo (como hace con los emblemas del libro y el pergamino), para invitar a —y al mismo tiempo impedir— la descodificación de su estilo de letras. Cualesquiera sean sus motivos, las cursivas de las *Canciones de Experiencia* tienden a dominar la tipografía de los libros iluminados posteriores. La letra romana aparece sólo en los tratados filosóficos tempranos (*Todas las religiones son una* y *No existe la religión natural*), las *Canciones de inocencia* y la sección de «Proverbios del Infierno» de *El matrimonio*. Todos los demás libros iluminados están impresos (con variaciones en el tamaño, el espacio y el grado

⁵⁹ Las órdenes de Lessing contra una pintura alegórica o idiogramática se envuelven precisamente de este miedo a que lleven a la pintura a «abandonar su esfera propia y a degenerar en un método arbitrario de escritura» (*Laoconte* [1766]).

de ornamentación) en letras cursivas. No es muy difícil entender cuál es el objetivo general de esta opción estilística. Blake quería una forma de letra que fuera uniforme y legible, pero que mostrara sus orígenes en la manufactura. Sospecho que también quería enfatizar su relación con los grandes maestros escritores del Renacimiento, los humanistas italianos que dieron su nombre a la cursiva (*italics*) y que, junto a maestros grabadores como Marcantonio Raimondi, proporcionaron un modelo para su estilo gráfico⁶⁰. Este vínculo con la caligrafía del humanismo, la llamada «littera humanistica», probablemente constituye el «sentido literal» de Blake cuando afirma que «cada Palabra y cada Carácter / era Humano» en los discursos visionarios con los que concluye *Jerusalén*.

La idea de un «Carácter humano» o una «littera humanistica» va más allá de sus asociaciones con la caligrafía humanística. Los lectores de los cuadernos de Blake recordarán que en sus dibujos exploró la idea de unas letras humanas que acomodaran la forma humana a la forma de la escritura alfabética. Estas figuras ilustran un principio que va más allá del particular parecido de ciertas posturas humanas en la forma de una «Y» o una «I», de una «O» o de una «P», y que constituye una tendencia del arte gráfico de Blake a mostrar formas repetidas o «iteradas»: figuras que se dan con suficiente frecuencia para ser reconocidas en tanto que elementos constitutivos de un código, como sucede con las letras del alfabeto⁶¹. No se trata de que una figura humana u otra forma gráfica se parezca a un carácter en el alfabeto inglés o hebreo, sino de que se repita con suficiente frecuencia como para ser diferenciada y reconocida como un «carácter» en un conjunto de formas simbólicas. Y el simbolismo de estos caracteres no debe entenderse como un sistema univocal de representación: el par de emblemas del libro y el pergamino son un ejemplo perfecto del uso de formas iteradas que generan, mediante patrones de similitud y diferencia, un rango infinito de significados.

Estos tipos de patrones iconográficos y formales repetidos ocurren en la obra de todos los artistas pictoriales, son lo que Gombrich llama la «esquemata» o «gramática» del arte visual, y sus significados no surgen de su parecido con los objetos o

⁶⁰ Véase D. Anderson, *The Art of Written Forms*, pp. 112-124, en el que se comentan los calígrafos italianos. Por supuesto, los libros de Blake proporcionan uno de los modelos para el *revival* de la caligrafía que lideró en el siglo diecinueve William Morris.

⁶¹ Morris Evans nos ofrece una útil advertencia en este punto: «Aunque creo que se puede ver la *tendencia* a relacionar la forma alfabética y la humana y en último término a relacionarlas con la Forma Humana Divina, también parece importante no perder de vista el hecho de que, por lo general, las letras siguen siendo letras, y las imágenes imágenes... y que el asunto de la forma-letra-humana fue sólo un experimento puntual que demostraba una posibilidad» (notas marginales al primer borrador de este ensayo). Estoy de acuerdo con la mayor parte de esta advertencia. No creo que Blake fuera un «literalista de la imaginación» (frase de Yeats) hasta el punto de que viera las figuras humanas como letras o que eliminara la diferencia entre textos e imágenes. Sin embargo, lo que trato de decir es que las «letras humanas» de los *Cuadernos* ilustran un *principio* tanto como una posibilidad, el principio de la idea de una *iterabilidad* formal y gráfica. Este principio relaciona el texto y la imagen, especialmente en el medio del grabado, y tiende a subvertir cualquier percepción de una diferencia *esencial* y *necesaria* que se base en la supuesta naturaleza de los medios, los tipos de objeto que representan, o los tipos de percepción que demandan. Véanse *The Notebooks of William Blake*, D. Erdman (ed.), Londres, Oxford University Press, 1973, p. 74.

apariencias naturales, sino del parecido entre ellos. Son los constituyentes de lo que podríamos llamar «estilo» en las artes gráficas, un término que sugiere, mediante su conexión con el implemento de escritura del *stylus*, el punto de convergencia entre la escritura y la pintura. El estilo es la *firma* del artista o la escuela, el patrón «característico» iterado y reiterado. Blake, como escritor-pintor-grabador autoconciente, simplemente resalta este principio general del estilo artístico, estableciendo vínculos entre la expresión verbal, la representación gráfica y la reproducción mecánica explícitos y «literales». En otra ocasión he alegado que el estilo pictorial de Blake está construido, en su nivel más profundo, a partir de cuatro formas o caracteres abstractos (la espiral, el círculo, la curva-S y la U invertida) que se corresponden con las estructuras que Blake relaciona con las aperturas sensoriales (el oído, el ojo, la lengua y la nariz)⁶². Este «alfabeto de los sentidos» daría significado a la afirmación de Blake de que el «Carácter humano» de su arte de la escritura «Fue Humano según la Expansión y Contracción, / la transparencia u / Opacidad de las fibras Nerviosas; ésa fue la variación / del Tiempo y el Espacio / Que varían según lo hacen los Órganos de la Percepción». Sin embargo, también en este punto el arte de la escritura de Blake deja de ser sólo un lenguaje *visible* y se vuelve un espectáculo sinestésico que «el ojo del hombre no ha oído, el oído del hombre no ha visto, las manos del hombre no son capaces de saborear, su lengua de concebir o su corazón de contar». Y como nos advierte Fondón [en *El sueño de una noche de verano*], «no es más que un Asno el hombre que pretenda explicar este sueño», este lenguaje, o este sueño del lenguaje.

Sin embargo, el buen crítico, como el demonio de Blake, debe ser siempre un asno y lanzarse a explorar allí donde los ángeles no se aventuran. El sueño de un lenguaje que jugara con todas las limitaciones de los sentidos humanos es más que una mera propuesta para «mejorar el disfrute sensorial» con aparatos multimedia. Se trata de utilizar tales aparatos para crear lo que Marx llamó «la poesía del futuro», una poesía que exigía repensar todos los discursos humanos y todas las relaciones sociales inscritas en tales discursos. El alfabeto sensual de «letras humanas» de Blake constituye tanto una culminación como una crítica tácita a los esquemas de la Ilustración para generar un «carácter universal» que uniera a toda la humanidad⁶³. Blake quiere una escritura que nos haga ver con nuestros oídos y escuchar con nuestros ojos porque nos quiere transformar en lectores revolucionarios, liberarnos de la idea de que la historia es un libro cerrado que sólo puede entenderse en un «sentido». Northrop Frye ya dijo algo parecido a esto cuando concluyó *Fearful Symmetry* con las siguientes palabras:

El sistema de escritura alfabética se remonta al pueblo semítico de «Canán» y quizá si supiéramos algo más sobre ellos descubriríamos que lo que los hebreos aprendieron en el

⁶² Véase *Blake's Composite Art*, pp. 58-69.

⁶³ Estos sistemas a menudo invocaban los jeroglíficos y la escritura de imágenes como posibles modelos de este «carácter universal». Véase J. Knowlson, *Universal Language Schemes in England and France, 1600-1800*. Toronto, University of Toronto Press, 1975.

monte Sinaí no fue un código moral, sino un alfabeto, legado por un Dios con la suficiente imaginación como para entender que una colección de letras era mucho más importante que una colección de prohibiciones⁶⁴.

Blake, un poeta de la época postilustrada, reconoce que su «colección de letras» no le fue dada por un dios-celeste imaginativo, sino que su dios *es* la imaginación humana, las letras una invención humana y que ese alfabeto adecuado a la imaginación aún nos está siendo dado: más recientemente a través de su propio «maravilloso arte de la escritura».

⁶⁴ N. Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 416.

LA ÉCFRASIS Y EL OTRO

Acentos que perviven
repetidos hasta que
el oído y el ojo yacen
juntos en la misma cama.
William Carlos WILLIAMS

Esta alteridad, este
«no-ser-nosotros» es todo lo que se ve
en el espejo, aunque nadie sabe
cómo se llegó a esto.

John ASHBERRY, «Autorretrato en espejo convexo»

Fotografías radiofónicas: poética ecfrástica

Cualquiera que haya crecido en la edad de la radio se acordará de un dúo de cómicos muy popular que se llamaba «Rob y Ray». En una de sus escenas favoritas Bob le enseñaba a Ray todas las fotografías de sus vacaciones estivales, acompañadas de un comentario pronunciado con una voz seria sobre lo interesante de los lugares y la belleza de las vistas. Ray normalmente le respondía con algún comentario sobre la calidad de las fotos y sus temas, y siempre llegaba el momento en el que Bob decía, en un comentario dirigido a la audiencia: «Cómo me gustaría que vosotros, los que estáis ahí fuera, en radiolandia, pudierais ver estas imágenes». Quizá recuerde esta frase porque marcaba una fractura poco frecuente en la intimidad del humor de Bob y Ray: por lo general ignoraban a los oyentes de radio o (de forma más precisa) fingían que el oyente estaba sentado en el estudio con ellos, tan presente en la conversación que no era necesario ningún reconocimiento especial. Si podemos imaginar cómo sería hacer un guiño cómplice a alguien a través de la radio, podemos entender el humor de Bob y Ray. Creo que también podemos comenzar a entender parte

de la fascinación del problema de la écfrasis, la representación verbal de una representación visual¹.

Creo que esta fascinación nos llega en tres fases o momentos. La primera podría llamarse una «indiferencia ecfrástica» y nace de la percepción común de que la écfrasis es imposible. Esta imposibilidad se explica con todo tipo de presuposiciones habituales acerca de las propiedades esenciales o inherentes de los diferentes medios y sus modos apropiados o correctos de percepción. Las fotografías de Bob y Ray jamás podrían hacerse visibles a través de la radio. Como Nelson Goodman diría, no hay cantidad de descripción que consiga convertirse en figuración². Una representación visual no puede representar —es decir, hacer presente— su objeto del mismo modo que lo hace una representación visual. Puede referirse a un objeto, describirlo, invocarlo, pero nunca puede brindar su presencia visual ante nosotros al igual que lo hacen las imágenes. Las palabras pueden «citar» (*cite*), pero nunca pueden «ver» (*sight*) su objeto. Así pues, la écfrasis es una curiosidad: el nombre de un género literario menor y bastante poco conocido (poemas que describen obras de arte) y de un asunto más general (la representación verbal de representaciones visuales) que parecería ser tan importante como las fotografías de Bob y Ray.

La minoría y oscuridad de la écfrasis no ha servido para impedir la formación de una enorme literatura sobre el tema que se remonta hasta el legendario «Escudo de Aquiles» en la *Iliada*, que sitúa su reconocimiento teórico en la poética y retóricas antiguas y que encuentra ejemplos de ella en todo, desde la narrativa oral a la poesía posmoderna³. Esta literatura refleja una segunda fase de fascinación con el tema que yo llamaré la «esperanza ecfrástica». Ésta es la fase en la que la imposibilidad de la écfrasis se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un «sentido» en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: «hacernos ver»⁴. Ésta es la fase en la que la «magia de la radio» de Bob y Ray surte efecto y podemos imaginarnos con todo lujo de detalles las fotografías que les oímos arrojar sobre la mesa del estudio. (Algunas veces Bob reconocía este momento en una variación de su chiste: en lugar de un deseo, expresaba un deseo satisfecho: «Estoy seguro de que ustedes podrán ver estas fotos con nosotros hoy».) Se parece a ese otro momento de la escucha radiofónica en el que «el galopante ritmo del caballo Silver» hacía que un enorme semental blanco con un jinete enmascarado a lomos galopara hacia el ojo de la mente⁵.

¹ Esta definición de la écfrasis como «la representación verbal de una representación visual» es también el fundamento del artículo de J. Heffernan «Ekphrasis and Representation», *New Literary History* 22, 2 (primavera 1991), pp. 297-316. Véase también el libro del mismo autor *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

² N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976, p. 231.

³ Un buen recuento de la investigación existente en relación a este tema aparece en G. F. Scott, «The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology», *Word & Image* 7, 4 (octubre-diciembre 1991), pp. 301-310.

⁴ El juego de palabras citado anteriormente entre «citar» y «ver», «cite» y «sight», también puede ser citado (o visto) como un ejemplo de la intrusión «literal» (es decir, expresada por medio de letras), de la representación visual en la verbal.

⁵ El carácter icónico de las «imágenes sonoras» de la radio constituye una forma no verbal de écfrasis. Se puede decir que estas imágenes (unos truenos onomatopéyicos, efectos sonoros de estudio, etc.) provocan imágenes visuales por metonimia o por contigüidad habitual.

También es el momento en el que la écfrasis deja de ser un momento especial o excepcional en la representación verbal u oral y comienza a parecer paradigmática de una tendencia fundamental en todas las expresiones lingüísticas. Éste es el momento de la teoría retórica y poética en el que las doctrinas de la *ut pictura poesis* y las Artes Hermanas se movilizan para poner el lenguaje al servicio de la visión. El sentido más estricto de la palabra écfrasis, en tanto que modo poético que «da voz a un objeto artístico mudo», o que ofrece «una descripción retórica de una obra de arte»⁶, da paso a una aplicación más general que incluye cualquier «conjunto de descripciones que tenga el objetivo de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental»⁷. La écfrasis se puede generalizar aún más, como hace Murray Krieger, para denotar un «principio» general que ejemplifica el lenguaje estetizante de lo que él llama el «momento detenido»⁸. Para Krieger, las artes visuales son una metáfora no sólo de la representación verbal de la experiencia visual, sino de la configuración del lenguaje en patrones formales que «detienen» el movimiento de la temporalidad lingüística en una disposición espacial y formal. El objetivo de este tipo más general de écfrasis no es sólo la visión, sino el estatismo, la forma, la clausura y la presencia silenciosa⁹. Una vez que el deseo de superar la «imposibilidad» de la écfrasis entra en juego, las posibilidades y expectativas puestas en la representación verbal de las representaciones visuales se vuelven casi interminables. «El oído y el ojo yacen / juntos en la misma cama», arrullados por «acentos imperecederos.» El extrañamiento de la división entre la imagen / texto se supera y una forma sintética y suturada, un icono verbal o una imagentexto surge en su lugar¹⁰. Pero el «momento detenido» de la esperanza ecfástica encuentra rápidamente una tercera fase, que podríamos llamar «miedo ecfástico». Éste es el momento de resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal. Es el momento en el

⁶ J. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 18. Véase también W. Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 42-43, donde se describe la écfrasis como la nostalgia de la literatura por las artes visuales. En adelante el número de página se citará en el texto.

⁷ George Saintsbury, citado en Hagstrum, *The Sister Arts*, p. 18.

⁸ M. Krieger, «The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry, or *Laokoon* Revisited», en *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1967. Este ensayo, que, sin duda, ha sido la declaración más influyente jamás emitida sobre la écfrasis en la crítica americana, ha sido ahora incorporado por Krieger dentro de un estudio que se extiende a lo largo de todo un libro, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

⁹ Por supuesto, la doctrina puede expandirse aún más para convertirse en un principio general de la retórica, o incluso del lenguaje científico, donde aparece bajo la rúbrica de una representación «perspicua», modelada sobre un imaginario perspectivo y construido racionalmente. Sin embargo, es más característico el uso de la écfrasis como modelo del poder del arte literario para adquirir patrones formales y estructurales y para representar vívidamente toda una serie de experiencias perceptivas, sobre todo la experiencia visual. Los modelos gráficos, pictóricos o esculturales del arte literario van desde las pretensiones casi científicas del realismo perspectivo, pasando por los grandes patrones de la arquitectura y el enfoque de una obra literaria en una sola imagen, ya se trate de un emblema, un jeroglífico, un paisaje, o una figura humana.

¹⁰ Sobre la distinción entre «imagen / texto», «imagen-texto» e «imagentexto», véase el capítulo 3, nota 9.

que nos damos cuenta de que si se concediera el «deseo» de Bob y Ray de que pudiéramos ver las fotografías, se acabaría el juego, el momento en el que deseamos que las fotografías sigan siendo invisibles¹¹. Éste es el momento de la estética en que la diferencia entre la mediación verbal y la visual se vuelve un imperativo moral y estético en lugar de (como sucedía en la primera fase «indiferente» de la écfrasis) un hecho natural del que podemos depender. La expresión clásica del miedo ecfrástico tiene lugar en el *Laocoonte* de Lessing, donde se «prescribe una ley a todos los poetas» que «no deben considerar las limitaciones de la pintura como bellezas en su propio arte». Que los poetas «emplearan la misma maquinaria artística» que utilizan los pintores sería «convertir un ser superior en un muñeco». Tendría tanto sentido, dice Lessing «como si un hombre, con el poder y el privilegio del habla, empleara los signos que los mudos de un harén turco habían inventado al carecer de voz»¹².

Por supuesto, la lengua no era el único órgano que les faltaba a los mudos del harén turco. El miedo de Lessing a la emulación literaria de las artes visuales no se centra sólo en la mudez o la pérdida de elocuencia, sino en la castración, una amenaza que reverbera en la transformación del «ser superior» en «muñeca», en un mero juguete femenino. Lessing también denuncia la otra cara de la écfrasis, el «dar voz a un objeto artístico mudo», como idolatría: «La superstición cargó a las [estatuas de] dioses de símbolos» (es decir, con signos arbitrarios y casi verbales que expresaban ideas) y las convirtió en «objetos de adoración» en lugar de lo que en realidad deberían ser: objetos de placer visual espaciales, mudos y bellos¹³. Si el deseo ecfrástico implica lo que Françoise Meltzer ha llamado una «reciprocidad» o un libre intercambio y transferencia entre el arte verbal y el visual¹⁴, el miedo ecfrástico percibe esta reciprocidad como una promiscuidad peligrosa y trata de regular las fronteras con firmes distinciones entre los sentidos, los modos de representación y los objetos que corresponden a cada una de ellas¹⁵.

El miedo ecfrástico no es sólo una pequeña curiosidad de la estética del idealismo alemán. Sería fácil encontrarlo en un gran abanico de teoría literaria, desde la hostilidad marxiana a los experimentos modernistas con el espacio literario, a los esfuerzos

¹¹ Los que vieron el debut televisivo de Bob y Ray en «Saturday Night Live» sabrán que su humor perdía gran parte de su fuerza cuando dejaban de ser dos voces invisibles y se convertían en aquello que siempre habíamos sospechado: dos hombres de mediana edad de aspecto muy ordinario.

¹² G. Lessing, *Laocoön*, trad. de E. Frothingham [1766], Nueva York, Noonday Press, 1969, pp. 68-69.

¹³ Para Lessing, los signos visuales arbitrarios (los emblemas, los jeroglíficos y los pictogramas, como, por ejemplo, las serpientes, que significan divinidad) se aproximan mucho a un modo de escritura. Véase mi ensayo «Space and Time: Lessing's *Laocoön* and the Politics of Genre», capítulo 4 de *Iconology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

¹⁴ F. Meltzer, *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 21.

¹⁵ Lessing encuentra las raíces de esta «afición adúltera» entre los antiguos, especialmente entre las mujeres, en el uso de las serpientes como «emblemas de la divinidad» en las estatuas antiguas. Esto le parecía una provocación al adulterio, no sólo debido a la forma fálica de la serpiente, sino a su impropiedad en tanto que signo arbitrario que se une, como el lenguaje o la voz, a una estatua adecuadamente «bella» y muda. Véase Lessing, *Laocoön*, pp. 10-11. En adelante se indicarán los números de página en el texto.

de la deconstrucción por superar el «formalismo» y la «clausura», la ansiedad de la poética protestante por la tentación de la «imagería», y la obsesión de la tradición romántica con la poética de la voz, la invisibilidad y la ceguera¹⁶. Desde este punto de vista, todos los objetivos de la «esperanza ecfástica»: conseguir la visión, la iconicidad, el «momento detenido» de la presencia plástica a través del lenguaje se convierten en siniestros y peligrosos. Todas las aspiraciones utópicas de la écfasis: que la imagen muda adquiriera una voz, que se vuelva dinámica y activa, o incluso que se deje ver, o (inversamente) que el lenguaje poético pueda «detenerse», volverse «icónico», o «congelarse» en una disposición estática y espacial: todas estas aspiraciones comienzan a parecer idólatras y fetichistas. Y las figuras utópicas de la imagen y de su presentación textual como ventanas transparentes hacia la realidad quedan reemplazadas por la idea de la imagen como una ilusión engañosa, una técnica mágica que amenaza con fijar al poeta y al que escucha.

El juego entre estos tres «momentos» de fascinación ecfástica –el miedo, la esperanza y la indiferencia– produce un sentido imperante de ambivalencia, una ambivalencia que se centra en las fotografías de Bob y Ray: saben que no puedes verlas; desearían que pudieras verlas y se alegran de que puedas; no quieren que las veas y no te las enseñarían aunque pudieran. ¿Qué es lo que hace que la écfasis se convierta en un objeto de especulación utópica, de aversión ansiosa y en una estudiada indiferencia? ¿Cómo puede ser la écfasis el nombre de un género poético menor y de un principio universal de la poética? La respuesta se encuentra en la red de asociaciones ideológicas enraizadas en la oposición semiótica, sensorial y metafísica que la écfasis se supone que supera. Para poder ver la fuerza de estas oposiciones y asociaciones, necesitamos reexaminar las declaraciones utópicas de la esperanza ecfástica y las ansiedades del miedo ecfástico desde el punto de vista relativamente neutro de la indiferencia ecfástica, la premisa de que, estrictamente hablando, la écfasis es imposible.

El objetivo central de la esperanza ecfástica podría llamarse «la superación de la alteridad». La poesía ecfástica es el género en el que los textos se encuentran con sus «otros» semióticos, esos modos de representación rivales y extraños, que llamamos artes visuales, gráficas, plásticas o «espaciales». Los términos «científicos» de esta alteridad son las conocidas oposiciones de la semiótica: las representaciones simbólicas e icónicas; los signos convencionales y naturales; los modos temporales y espaciales; los medios visuales y auráticos. Estas oposiciones, como he argumentado detalladamente en *Iconology*, no son ni estables ni científicas. No se alinean en columnas fijas, con la temporalidad, la convención y la auralidad en una fila y el espacio, la naturaleza y la visualidad en la otra. La mejor forma de entenderlas es mediante lo que Fredric Jameson ha llamado «ideologemas», alegorías de poder y valor bajo la apariencia de un metalenguaje natural¹⁷. Su implicación en las relaciones de alteridad no está determi-

¹⁶ Véase el capítulo 4, donde se habla más extensamente de la iconofobia romántica.

¹⁷ Una explicación más detallada del ideograma de Jameson y de su utilización de las categorías del espacio y el tiempo aparece en su libro *The Political Unconscious*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1981, p. 87, y en mi ensayo «Space, Ideology, and Literary Representation», *Poetics Today* 10, 1 (primavera 1989), pp. 91-102.

nada sistemáticamente ni *a priori*, sino en contextos específicos de aplicación pragmática. La «alteridad» de la representación visual desde el punto de vista de la textualidad puede ser cualquier cosa, desde una competición profesional (el *paragone* del poeta y el pintor) a una relación de dominación cultural, disciplinaria o política en la que el «yo» se entiende como un sujeto que ve, habla y está activo, mientras que el «otro» se proyecta como un objeto pasivo, visto y (normalmente) silencioso. En la medida que la historia del arte es una representación verbal de la representación visual, constituye una elevación de la écfrasis a un principio disciplinar¹⁸. Al igual que sucede con las masas, los colonizados y todos aquellos que no tienen ni voz ni poder, la representación visual no puede representarse a sí misma; tiene que ser representada por el discurso.

A diferencia de lo que ocurre con los encuentros entre la representación verbal y visual en las «artes mixtas», como los libros ilustrados, las conferencias con diapositivas¹⁹, las representaciones teatrales, el cine y la poesía visual, el encuentro ecfrástico en el lenguaje es puramente figurativo. La imagen, el espacio de referencia, la proyección o el patrón formal no pueden dejarse ver. Si lo hicieran, habríamos abandonado el género de la écfrasis para entrar en la poesía visual y los significantes escritos habrían adoptado características icónicas²⁰. Este requisito figurativo pone un tipo de presión especial en el género de la écfrasis, ya que significa que el otro textual debe permanecer completamente extraño; nunca puede estar presente, sino que debe conjurarse como una ausencia potente o un presente ficticio y figural. Estos actos de «conjuración» verbal parecen ser lo específico del género de la poesía ecfrástica, y específicos del arte literario en general en tanto en cuanto obedece a lo que Murray Krieger llama «el principio ecfrástico». Del lenguaje se requiere algo especial y mágico. «El poe-

¹⁸ Tal como explica Marcelin Pleynet, «el objetivo del texto de crítica de arte... es para mí el de situarme... ante algo que implica otro discurso, un discurso que no se encontrará en el texto...» (*Painting and System* [1977], trad. de S. Godfrey, Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. v.).

¹⁹ John Hollander propone una distinción entre la écfrasis «nacional» y de obras perdidas «imaginarias» y descripciones de representaciones visuales que se refieren a objetos de representación visual conocidos y sobradamente reproducidos. Véase su «The Poetics of *Ekphrasis*», *Word and Image* 4 (1988), pp. 209-219. Sin embargo, quiero sugerir que en cierto sentido toda la écfrasis es nacional y que trata de crear una imagen específica que sólo puede encontrarse en el texto como un «extranjero residente» y que no puede encontrarse en ningún otro sitio. Incluso esas formas de écfrasis que tienen lugar en presencia de la imagen descrita revelan una tendencia a alienar o desplazar el objeto, a hacer que desaparezca en favor de una imagen textual que se produce gracias a la écfrasis. La conferencia a base de diapositivas de la historia del arte constituye una ilustración perfecta de este punto. Una convención recurrente de la conferencia con diapositivas es la de declarar que la imagen proyectada sobre la pantalla constituye una representación del todo inadecuada (los colores se han desgastado, la luz era mala, la textura se ha perdido, etc.). Incluso cuando la conferencia se lleva a cabo en presencia del objeto en sí, al comentarista nunca le faltan estrategias para desplazar y menoscabar el objeto presente, la más evidente de las cuales consiste en sacar el objeto del museo o la galería y situarlo en otro lugar más auténtico o apropiado (el lugar donde se expuso por primera vez o donde se produjo, el estudio del artista, la mente del artista o, lo mejor de todo, la mente del comentarista).

²⁰ La idea de que *si que adoptan* características icónicas consiguiendo unos artefactos verbales que se «asemejan» en cierto nivel a la forma visual a la que se dirigen es una de las pretensiones centrales de la esperanza ecfrástica.

ma», como dice Krieger, «debe convertir la transparencia de su medio verbal en la solidez física de los medios de las artes espaciales»²¹. Esta «solidez» queda ejemplificada en características como la viveza descriptiva y la particularidad en la atención a la «corporalidad» de las palabras, y el patrón de artefactos verbales. En otras palabras, la imagen ecfástica actúa como una especie de «agujero negro» inabarcable e irrepresentable en la estructura verbal, ausente por completo de ésta, pero dándole forma y afectándola de forma fundamental.

El escéptico que quede indiferente ante la magia de la esperanza ecfástica posiblemente apuntará que todo este argumento es una farsa, creando dificultades inexistentes a nivel de la representación y los signos. El «género» de la écfasis se diferencia, como apuntará el escéptico, no por ninguna disonancia respecto a los significantes y los medios de representación, sino por una posible tematización o referencia a esta disonancia. La poesía ecfástica podrá hablar a, para, o acerca del arte visual, pero no hay nada particularmente problemático o único en este habla: no se necesita ningún acto de lenguaje que conjure, el objeto de referencia visual no afecta (excepto de forma analógica) a su representación verbal para determinar su gramática, controlar su estilo o deformar su síntesis. A veces hablamos como si la écfasis fuera una característica textual peculiar, algo que produce ondas de interferencia sobre la superficie de la representación verbal. Pero no se puede asignar ninguna característica textual especial a la écfasis, del mismo modo que no se pueden distinguir, en términos gramaticales o estilísticos, las descripciones de pinturas, estatuas u otros tipos de representaciones visuales, de las descripciones de cualquier otro tipo de objetos²². Hasta la «descripción» misma, la forma más general de écfasis posee sólo una existencia fantasmal a nivel del significante, como ha demostrado Gerard Genette: «Las diferencias que separan la descripción de la narración son sólo diferencias de contenido, que estrictamente hablando no tienen una existencia semiológica»²³. Las distinciones entre la descripción y la narración, la representación de objetos y acciones o los objetos visuales y las representaciones visuales son todas semánticas, todas ellas se localizan a nivel de la diferencia en la intención, la referencia y la respuesta afectiva. Los poemas ecfásticos hablan a, para, o acerca de, obras de arte, del mismo modo que los textos en general hablan sobre cualquier otra cosa. No hay nada que distinga gramaticalmente la descripción de una pintura de la descripción de una naranja sevillana o un juego de béisbol. Desde el punto de vista semiótico, una oda a una estatua bien podría ser una oda a un tomate o un gato. La proyección de una voz ficticia en un jarrón no produ-

²¹ Krieger, *Play and Place of Criticism*, p. 107.

²² Otra forma de decir lo mismo es apuntar que la écfasis de una obra de arte visual no tiene por qué producir un efecto «icónico» (aunque esto sea posible), ni ninguna otra característica «literaria». La prosa ecfástica es una posibilidad igualmente disponible y la presencia o ausencia de lo icónico o la «litteralidad» en esta prosa no queda preordenada por su referencia a una representación visual. Es decir, la écfasis y la iconicidad verbal son características independientes.

²³ Véase G. Genette, *Figures of Literary Discourse*, trad. de A. Sheridan, Nueva York, Columbia University Press, 1984, p. 136. La descripción que ofrece George Saintsbury de la écfasis como una «descripción de conjunto» refleja este deseo de «enmarcar» o «destacar» la descripción como una característica separable. Véase la nota 7 *supra*.

ce ningún tipo de ondas especiales en la gramática que emplea esa voz. Cuando todos los jarrones hablan, hablan nuestro lenguaje.

Nuestra confusión con la écfrasis tiene que ver con una confusión entre las diferencias entre los medios y las diferencias en los significados. Continuamente caemos en una versión de la metáfora deslumbrante pero engañosa de Marshall McLuhan, «el medio es el mensaje». En la écfrasis, el «mensaje» o, mejor dicho, el objeto de referencia es una representación visual y, por tanto (suponemos), el medio del lenguaje *debe* aproximarse a esta condición²⁴. Por ejemplo, pensamos que las artes visuales son inherentemente espaciales, estáticas, corpóreas y dotadas de forma; que aportan todas estas cualidades como un regalo al lenguaje. Por otro lado, suponemos también que los argumentos, los discursos, las ideas y las narrativas son, en cierto sentido, lo *propio* de la comunicación verbal, que el lenguaje aporta todas estas cualidades como un regalo a la representación verbal. Pero ninguno de estos «regalos» es la propiedad exclusiva de sus donantes: las pinturas pueden contar historias, desarrollar argumentos y significar ideas abstractas; las palabras pueden describir o encarnar estados estáticos o espaciales y conseguir todos los efectos de la écfrasis sin ninguna deformación de su vocación «natural», cualquiera que sea ésta²⁵.

La moraleja aquí es que, desde el punto de vista *semántico*, desde el punto de vista de referenciar, expresar intenciones y producir efectos en el espectador / oyente, no existe ninguna diferencia esencial entre los textos y las imágenes y, por tanto, no hay ningún cisma que deba quedar superado por estrategias ecfásticas especiales. El lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje, porque los actos comunicativos y expresivos, la narración, el argumento, la descripción, la exposición y otros así llamados «actos de habla» no son específicos de un medio, no son lo «propio» de un medio en particular. Puedo prometer o amenazar con un signo visual de forma tan elocuente como lo haría con una elocución. Aunque es cierto que la pintura occidental no suele utilizarse para llevar a cabo estos tipos de actos de habla, no hay nada que nos indique que no podría hacerlo, o que la imágenes, de forma más general, no pueden utilizarse para decir casi cualquier cosa²⁶.

²⁴ Por supuesto, los textos *pueden* lograr la espacialidad o la iconicidad, pero el objeto visual al que invocan no requiere, ni provoca, estos efectos.

²⁵ La extraña irrealidad de estos «regalos» no nos impide darlos y pensar que el gesto ecfástico es una especie de intercambio ritual. Una de las sedes más frecuentes de la écfrasis en la poesía clásica es la competición de canto entre dos pastores que describen e intercambian artefactos como un signo de su estima mutua (véase, por ejemplo, el idilio de Teócrito, o la égloga V de Virgilio). «Los objetos artísticos utilizados como regalos o premios pueden leerse como las recompensas que los poetas deberían recibir por su producción... y la descripción ecfástica sirve para reivindicar el valor de la poesía demostrando que la poesía puede, de hecho, «capturar» y recibir cosas así de valiosas» (Joshua Scodel, correspondencia con el autor, 1989). El escudo de Aquiles es un regalo de la madre diosa del héroe, y la écfrasis de este escudo por parte de Homero es un regalo de sus musas, que, a su vez, se le da al lector / oyente. Agradezco a Joshua Scodel su extensa respuesta a versiones preliminares de este ensayo, y a lo largo del mismo, seguiré citando sus cartas.

²⁶ De hecho, si reflexionamos nos damos cuenta de innumerables ejemplos en los que las imágenes representan palabras y actos de lenguaje completos. Por ejemplo, Linda Seidel ha demostrado que el famoso retrato del matrimonio Arnolfini de Van Eyck se entiende mejor cuando lo vemos como un contrato matrimonial, y que la inscripción «cave canem» sobre los mosaicos de fieros perros en Pompeya (que Gombrich cita a menudo como

Sería muy difícil explicar la existencia de los sistemas de escritura pictográficos si las imágenes no se pudieran utilizar como medio de expresiones verbales complejas.

La independencia de los llamados «actos de habla» del lenguaje fonético queda ilustrada por la sutileza y el rango de la comunicación a disposición de los sordos en lenguajes de signos visuales y gestuales. Por supuesto, estos signos no son puramente pictoriales o lingüísticos (es difícil imaginar en qué consistiría una pureza de este tipo en cualquier medio), pero son necesariamente *visuales*, con la misma necesidad que convierte las fotografías de Bob y Ray en «auditorias». La premisa equivocada de que el lenguaje es específico de un medio, que debe ser fonético, es responsable de lo que Oliver Sacks ha llamado un «oralismo militante», en la educación de los Sordos, una insistencia en que aprendan primero el lenguaje hablado. Sacks argumenta que «los sordos de nacimiento necesitan adquirir tan pronto como sea posible un lenguaje completo y coherente; uno que no requiera que entiendan o transliteren una lengua hablada: éste debe consistir en un lenguaje de signos...»²⁷.

Así pues, una lección de semiótica general sería que hablando *semánticamente* (es decir, en el sentido de la pragmática de la comunicación, la conducta simbólica, la expresión y el significado) no existe una diferencia *esencial* entre los textos y las imágenes; la otra lección es que existen diferencias importantes entre los medios visuales y los verbales al nivel de tipos-de-signos, formas, materiales de representación y tradiciones institucionales. El misterio es por qué tenemos ese deseo de tratar el medio como si fuera el mensaje, por qué hacemos que las diferencias prácticas y evidentes entre *estos* dos medios se conviertan en oposiciones metafísicas que parecen controlar nuestros actos comunicativos, que después deben ser superados mediante fantasías utópicas como la écfra-sis. Una respuesta fenomenológica comenzaría, supongo, a partir de la relación básica del yo (como un sujeto que habla y que ve) y el otro (un objeto visto y silencioso²⁸). No se trata sólo de que la diferencia texto / imagen «se parezca» a la relación entre el yo y el otro, sino de que las conformaciones más básicas de los encuentros epistemológicos y éticos (el conocimiento de los objetos, el reconocimiento de los sujetos) implican las figuras ópticas / discursivas de conocimiento y poder que están implicadas en categorías esencializadas como «lo visual» y «lo verbal». (Como hemos visto, el gesto inaugural de Panofsky hacia la disciplina de la «iconología» en tanto que discurso sobre las imágenes es un encuentro visual y gestual con otra persona²⁹.) Es como si poseyéramos una metaimagen del encuentro imagen / texto, en que la palabra y la imagen no son las abstracciones ni las clases generales, sino figuras concretas, personajes de un drama, estereotipos en una alegoría maniquea o interlocutores en un diálogo complejo.

ejemplos de imaginaria «apotropaica») parece una redundancia cuando miramos a la imagen. Véase Seidel, «The Arnolfini Portrait», *Critical Inquiry* 16, 1 (otoño 1989), pp. 54-86; y E. Gombrich, «The Limits of Convention», en W. Steiner (ed.), *Image and Code*, Ann Arbor, Michigan, 1981, pp. 11-42.

²⁷ O. Sacks, *New York Review of Books*, 23 de octubre de 1986, p. 69.

²⁸ Véase el ensayo de D. Tiffany «Cryptesthesia: Visions of the Other», *The American Journal of Semiotics* 6. 2/3 (1989), pp. 209-219.

²⁹ Véase el capítulo 1, «El giro pictorial».

Por tanto, la «alteridad» que le atribuimos a la relación imagen-texto no se agota en el modelo fenomenológico (sujeto / objeto, espectador / imagen). Adopta todo el abanico de posibles relaciones sociales inscritas en el campo de la representación verbal y visual. «Los niños deben ser vistos y no oídos» es un ejemplo de sabiduría proverbial que refuerza una relación estereotípica, no sólo entre adultos y niños, sino entre la libertad para hablar y ver y la obligación de permanecer silencioso y sujeto a la observación. Por esta razón, este tipo de sabiduría se puede trasladar desde los niños a las mujeres, a los sujetos colonizados, a las obras de arte y a las caracterizaciones de la representación visual mismas. La alteridad racial (especialmente en la división binaria entre blanco / negro de los Estados Unidos) está expuesta a justo este tipo de codificación visual / verbal. La creencia es que la «negritud» es un signo de la identidad racial que se puede leer de forma transparente, una imagentexto perfectamente suturada. La raza es lo que podemos *ver* (y por tanto nombrar) en el color de la piel, los rasgos faciales, el pelo, etc. La blancura, por el contrario, es invisible y no está marcada; no posee una identidad racial, pero queda equiparada a una subjetividad normativa y una humanidad de la que la «raza» supone una desviación visible. No se trata solamente de una cuestión de analogía entre los estereotipos sociales y los semióticos del otro, sino de una interarticulación muda³⁰. Es por esto por lo que las formas de resistencia a estos estereotipos adoptan tan a menudo la forma de interrupciones al nivel de representación, percepción y semiosis: *El hombre invisible* de Ralph Ellison no resulta invisible «empíricamente», sino que rechaza la visibilidad como acto de insubordinación³¹. Por otro lado, se suele entender que la emergencia del otro racializado en una visibilidad que está de acuerdo con su propia visión depende de que éste adquiera lenguaje y alfabetización. Como Henry Louis Gates y Charles Davis han dicho, «el propio *rostro* de la raza... dependía de que la *voz* negra se registrara»³². Si una mujer es «guapa como un cuadro» (es decir, silenciosa y disponible a la mirada), no hay que sorprenderse de que los cuadros se traten como objetos femeninos y de que la violación del estereotipo (fealdad, locuacidad) se perciba como problemática. Wlad Godzich ha escrito que «el pensamiento occidental ha tematizado siempre al otro como una amenaza que debe reducirse, como un lo-que-será-lo mismo potencial, un aún-no-lo-mismo»³³. Esta frase

³⁰ Creo que es esto lo que Jacqueline Rose quiere decir cuando escribe: «El vínculo entre la sexualidad y la imagen produce un diálogo particular que no puede ser explicado apelando a la oposición habitual entre las operaciones formales de la imagen y una política que se ejerce desde fuera» (*Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986, p. 231). Huelga decir que posicionar al otro racial dentro del campo de la visión mostraría complejas intersecciones con, y diferencias respecto a, la imagen / texto como una relación de género o sexual. Véase Toni Morrison «The Alliance between Visually Rendered Ideas and Linguistic Utterances in the Construction of the Color Line», en *Playing in the Dark*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1992, p. 49.

³¹ Cfr. también el relato corto de Toni Morrison «Recitatif» (1982), con su confusión deliberada de los signos verbales / visuales de la identidad racial; reproducido en *Confirmation: An Anthology of African American Women*, Amiri Baraka (Leroi Jones) y Amina Baraka (eds.), Nueva York, William Morrow, 1983, pp. 243-261.

³² *The Slave's Narrative*, C. T. Davis y H. L. Gates, Jr. (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1985, p. xxvi. Véase el capítulo 6, «Narrativa, memoria y esclavitud», donde se habla más extensamente de este tema.

³³ De la introducción a *Heterologies: Discourse on the Other*, de M. de Certeau, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. xiii.

(con su totalidad de «pensamiento occidental» y su «siempre») lleva a cabo la misma operación que crítica. Quizá la écfrasis como «principio literario» haga lo mismo, tematizando «lo visual» como un otro del lenguaje, «una amenaza que debe reducirse» (el miedo ecfástico), «un lo-que-será-lo mismo potencial» (la esperanza ecfástica), un «aún-no-lo-mismo» (la indiferencia ecfástica).

Así pues, la ambivalencia frente a la écfrasis se basa en nuestra ambivalencia frente a otras personas, a las que consideramos como sujetos y objetos en el campo de las representaciones verbales y visuales. La esperanza y el miedo ecfástico expresan nuestras ansiedades respecto a la posibilidad de fundirnos con los otros. La indiferencia ecfástica se mantiene frente a los signos inquietantes de que la écfrasis pueda no ser trivial y de que, si sólo es una farsa o una ilusión, se trata de una farsa que, como la propia ideología, debe ser elaborada. Me gustaría sugerir que esta «elaboración» de la ambivalencia ecfástica es uno de los principales temas de la poesía ecfástica, una de las cosas que *hace* con los problemas escenificados para ella por las creencias teóricas y metafísicas acerca de los medios, los sentidos y la representación que conforman la esperanza, el miedo y la indiferencia ecfástica.

Hasta ahora he estado tratando la estructura social de la écfrasis como si fuera un asunto entre un sujeto que habla y ve y un objeto que es visto. Pero existe otra dimensión del encuentro ecfástico que debe ser considerada, la relación del que habla con la audiencia a la que se dirige la écfrasis³⁴. El poeta ecfástico suele situarse en una posición intermedia entre el objeto descrito al que se dirige y un sujeto que escucha al que (si la esperanza ecfástica se cumple) hará «ver» el objeto a través del medio de la voz del poeta. La écfrasis se posiciona entre dos «alteridades» y dos formas de traducción e intercambio (aparentemente) imposibles: 1) La conversión de la representación visual en representación verbal, ya sea por descripción o por ventrilocuismo; 2) la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la recepción del lector. El «trabajo elaborativo» de la écfrasis y el otro se parece más a una relación triangular que a una binaria; su estructura social no se puede entender sólo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage à trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la écfrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabar), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector³⁵.

La representación poética más completa del triángulo ecfástico se podría encontrar en la pastoral griega, o, por utilizar el término de Teócrito, los «idilios» («pequeñas imágenes»). Estos poemas suelen presentar competiciones de canto entre pastores que se deleitan con descripciones líricas de artefactos o mujeres bellas y que intercambian también regalos materiales. Como apunta Joshua Scodel:

³⁴ De nuevo, debo agradecer a Joshua Scodel que me haya indicado que esta cuestión no quedaba lo suficientemente tematizada en versiones anteriores de este ensayo.

³⁵ Se podría pensar en el proceso psicoanalítico de interpretación de los sueños como una escenificación de la escena ecfástica en la que el contenido visual manifiesto del sueño constituye el objeto ecfástico, el analizado es el hablante ecfástico y el analista el lector / intérprete ecfástico.

Los objetos artísticos utilizados como regalos o premios se pueden leer como recompensas que los poetas deberían recibir por sus producciones: honor, fama, dinero, etc., y la descripción efrástica afirma el valor de la poesía demostrando que ésta puede «capturar» y recibir cosas tan valiosas como éstas. Pero los objetos efrásticos no suelen tratarse como sustitutos compensatorios de un deseo no satisfecho por un Otro femenino... el objeto efrástico registra tanto a la mujer que el poeta no puede capturar en la poesía como la posibilidad de otra relación benéfica entre el poeta y su audiencia masculina³⁶.

No intento sugerir que el triángulo de la éfrasis siempre sitúe un objeto feminizado «entre los hombres» (por hacerme eco del memorable estudio sobre el «intercambio de mujeres» de Eve Sedgwick). Bob y Ray disfrutaban de sus fotografías en común, con un sentimiento íntimo de amistad masculina que excluye (aunque finge incluir) a toda su audiencia. Cualquiera que sea la forma específica que adopte el triángulo efrástico, proporciona una metaimagen esquemática de la éfrasis como práctica social, una imagen que ahora podemos pasar a comprobar en una serie de textos.

Copas y escudos: la poesía efrástica

Los ejemplos más tempranos de poesía efrástica no parecen estar principalmente orientados hacia la pintura, sino hacia objetos utilitarios que por alguna razón tenían representaciones visuales ornamentales o simbólicas. Copas, urnas, jarrones, arcones, capas, ceñidores, varios tipos de armas y armaduras y ornamentos arquitectónicos como frisos, relieves, frescos y estatuas *in situ* proporcionaron los primeros objetos de descripción efrástica, probablemente porque la escisión de la pintura como un objeto aislado, autónomo y movable de contemplación estética es un desarrollo relativamente reciente en las artes visuales. El contexto funcional de los objetos efrásticos se ve reflejado en la funcionalidad de la retórica y la poesía efrásticas como una parte subordinada de estructuras textuales más largas. La poesía efrástica no aparece como una pieza verbal independiente, sino como una parte ornamental y subordinada de unidades textuales más largas, como la épica o la pastoral. Como Kenneth Atchity ha apuntado, Homero desarrolla la importancia de su héroe «a base de relacionar a Aquiles, en un lugar u otro, con prácticamente todos... los tipos de artefacto del mundo de la *Iliada*. Al igual que Priam y Hekabe, Aquiles almacena sus tesoros en un arcón espléndido («elaboradamente forjado»); al igual que Néstor, posee una copa maravillosamente («forjada»)³⁷. En ocasiones, uno de estos objetos se singulariza de forma que reciba especial atención y una descripción detallada, y estas ocasiones son el «origen» putativo de la éfrasis.

Sin embargo, me gustaría comenzar no por el origen, sino por un ejemplo muy posterior y puro de poesía efrástica, la «Anécdota de una jarra» de Wallace Stevens.

³⁶ Joshua Scodel, correspondencia con el autor.

³⁷ K. Atchity, *Homer's Iliad: The Shield of Memory*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978, p. 158. Véase también M. E. Blanchard, «In the World of the Seven Cubit Spear: The Semiotic Status of the Object in Ancient Greek Art and Literature», *Semiotica* 43, 3 y 4 (1983), pp. 205-244.

Coloqué una jarra en Tennessee,
y era redonda, sobre una colina.
Hizo que el páramo descuidado
rodeara esa colina.

El páramo ascendió hasta ella
y se derramó a su alrededor, ya no salvaje.
La jarra era redonda sobre el suelo
y alta y de un puerto en el aire.
Tomó dominio de todas partes.
La jarra era gris y desnuda.
No se dio ella de pájaro o arbusto.
Como nada más en Tennessee*.

El poema de Stevens proporciona una alegoría y crítica de su propia identidad genérica y casi se podría entender como una parodia del objeto ecfrástico clásico. La jarra no se presenta como un elemento crucial de la narrativa épica, ni como un ornamento en un drama pastoral, ni como el enfoque que permite una meditación lírica elevada. En lugar de ello, la jarra resulta ser el principal actor en una mera «anécdota», literalmente una historia privada «no publicada», que «no se disemina», y cuyo tono tendría que describirse como impasible, neutral y tímido. Lo que es más, la jarra ha sido privada de todas las características que conforman las expectativas genéricas de la écfrasis. No hay ornamentos «elaboradamente forjados», ni imágenes de escenas, ni «leyendas con bordes de florituras» de Dios ni del hombre, sólo un objeto fabricado y funcional, una simple «mercancía» con toda su prosaica ausencia de esplendor. De hecho, la aparente ausencia de representación visual sobre la urna podría llevarnos a descartar el género de la écfrasis, por lo menos esa tradición central de la écfrasis dedicada a describir los objetos estéticos. Es como si Stevens estuviera testando los límites de este género, ofreciéndonos un espacio en blanco donde hubiéramos esperado una imagen, una cifra en lugar de una figura, una pieza de basura donde buscábamos el arte.

Y, sin embargo, el énfasis en la forma, la apariencia y lo que sólo se puede describir como la «actividad» de la jarra nos dejan claro que no se trata de un «mero» objeto, sino de una *forma* altamente cargada y, además, de una forma representacional. Aunque la jarra niega las expectativas clásicas de un diseño ornamental o una ilusión representacional, alude de forma bien directa a todo el topos del artefacto personificado y, de forma específica, al tropo bíblico del hombre como un recipiente de arcilla, con Dios como el alfarero: «Nosotros somos la arcilla, y tú, nuestro alfarero: ¡todos somos la obra de tus manos!» (Is 64, 8). La creación de Adán (cuyo nombre significa «arcilla») a partir del polvo del suelo es la fabricación del «recipiente» hu-

* En el original inglés: «I placed a jar in Tennessee, / and round it was, upon a hill. / It made the slovenly wilderness / Surround that hill. / The wilderness rose up to it, / and sprawled around no longer wild. / The jar was round upon the ground / And tall and of a port in air. / It took dominion everywhere. / The jar was gray and bare. / It did not give of bird or bush / Like nothing else in Tennessee». [N. de la T.]

mano dentro del que se puede insuflar la vida. Stevens simplemente literaliza esta metáfora bíblica, o invierte la relación entre tenor y vehículo: en lugar del hombre-como-jarra, la jarra-como-hombre; una jarra que (como Adán) se encuentra solitaria y erigida en lo alto de una colina, organizando un terreno salvaje y «tomando dominio en todas partes». Stevens también sustituye el papel de la deidad creadora, el dios-como-alfarero, por algo más parecido a un observador distanciado y «distribuidor». El narrador no fabrica la jarra, la «sitúa»; no muestra la producción del objeto ecfrástico (como sucede en la descripción del escudo de Aquiles de Homero), sino su distribución e influencia; y no la sitúa en un nuevo mundo, ni en un terreno salvaje, sino «en Tennessee», una palabra que ya ha sido nombrada, cartografiada y organizada. Si el «Adán» como recipiente queda reducido a una mercancía personificada, una jarra baldía, el «Dios» que habla y ve queda reducido a un vendedor ambulante con sentido de la ironía y del orden.

El papel de la jarra como una especie de punto de relevo vacío, o una sede para el comercio y el intercambio, queda señalado por su caracterización como «un puerto en el aire», y Stevens lo utiliza para ejemplificar tres formas de alteridad y diferencia en su relación con su «mundo» y con el poeta: (1) la diferencia entre lo humano y lo natural (la jarra no es «como nada más en Tennessee»); (2) entre lo divino y lo humano (sugerida por la alusión al mito bíblico de la Creación); y (3) entre lo humano y sus propias producciones artificiales. Y, sin embargo, cada una de estas formas de alteridad queda simultáneamente superada: la «slovenly wilderness» (que ya es «Tennessee») «rodea» la jarra imitando su redondez; el sujeto criatural se convierte en soberano; y la imagen estática y espacial de la descripción ecfrástica queda temporalizada como el principal actor de la narrativa. El poema escenifica para nosotros el proyecto básico de la esperanza ecfrástica, la transformación de una imagen muerta y pasiva en una criatura viviente. Sin embargo, no es testigo de esta transformación como una realización de esta esperanza, sino como algo que se parece más a un espectáculo que provoca una ambivalencia lacónica y atónita en el que habla, una especie de suspensión entre la indiferencia ecfrástica y el miedo. La jarra, a pesar de todas las connotaciones de orden y formalidad estética sobre las que los críticos normalmente se regodean, constituye una especie de ídolo o fetiche, un objeto fabricado que se ha apropiado de una conciencia humana. Hay algo amenazador y ligeramente monstruoso en su esterilidad imperiosa («It did not give of bird or bush / Like nothing else in Tennessee»). Los dobles negativos («did not give» / «like nothing») llevan a cabo el poder de la imagen ecfrástica como un Otro intransigente respecto a la voz poética, su papel de «agujero negro» del texto. ¿Es la jarra simplemente baldía e infértil, tan vacía por dentro como «gris y desnuda» en la superficie? ¿O se trata de la matriz de una negación más activa, un «puerto» que «emite» un imperio de nada, multiplicando fructíferamente su propia esterilidad por todo su dominio? Y debemos preguntarnos: ¿qué es lo que el poeta aporta al lector? Quizá una «anécdota» que no sólo se niega a «entregarse», sino que de forma activa niega cualquier expectativa de placer ecfrástico.

Tal como sugieren las metáforas de aridez y fertilidad, la jarra de Stevens tiene algo de femenina, y el tratamiento de la imagen ecfrástica como un otro femenino es un lugar común del género. Ya he sugerido anteriormente que la alteridad femenina es una

característica sobredeterminada de un género que tiende a describir el objeto de placer y fascinación visual desde una perspectiva masculina, a menudo para una audiencia que también se entiende como masculina. La poesía ecfrástica, en tanto que supone la conjura verbal de una imagen femenina, insinúa una escritura pornográfica y una fantasía masturbatoria (la imagen de la jarra tanto como «round upon the ground» y «tall and of a port in air» le aporta un estatus inequívoco como una especie de «matriz fálica», como si la jarra fuera el mismo tiempo la erección y la imagen visual que la provoca). Las *Confesiones* de Rousseau proporcionan la más clásica descripción de la masturbación y la visualidad: «Este vicio... tiene un atractivo especial para las imaginaciones más vivas. Les permite desprenderse, por decirlo de algún modo, de todo el sexo femenino a voluntad, y hacer que cualquier belleza que les tienta sirva a su placer sin necesidad de obtener su consentimiento previamente»³⁸. Cuando Rousseau «acaricia su imagen en su corazón secreto», es como el poeta o lector masculino que acaricia la imagen mental de la écfrasis, dejándose llevar por los placeres del voyeurismo, ya sea real o rememorado.

En cualquier caso, éste es uno de los mecanismos de la esperanza ecfrástica, pero rara vez tiene lugar sin mezclarse con el miedo ecfrástico, tal como hemos visto en la imagen de la jarra de Stevens. Esta caricia voyerista y masturbatoria de la imagen ecfrástica constituye una especie de violación mental que puede dar lugar a un sentimiento de culpa, parálisis o ambivalencia en el observador. Un buen ejemplo de esta ambivalencia voyerista es la voz dividida en el poema de William Carlos Williams «Retrato de una dama», un poema ecfrástico que puede estar dirigido a una dama que se compara con una imagen, o a la dama que aparece en la imagen.

Tus muslos son manzanos
cuyas flores tocan el cielo.
¿Qué cielo? El cielo
donde Watteau colgó la zapatilla
de una dama. Tus rodillas
son una brisa sureña —o una
ráfaga de nieve—. ¡Ah! ¿Qué
clase de hombre era Fragonard?
—como si eso resolviera
algo—. Ah, sí —bajo
las rodillas, ya que la melodía
desciende así, es
uno de esos blancos días de verano,
la alta hierba de tus tobillos
reluce sobre la orilla.

³⁸ J.-J. Rousseau, *Confessions* [1781], trad. de J. M. Cohen, Nueva York, Penguin Books, 1953, p. 109. Véase M. Pleynt, *Paintings and Systems*, p. 153, donde se sugiere que el análisis freudiano de la relación entre narcisismo, escopofilia y autoerotismo «merece ser formalizado dentro del campo del enfoque hacia la pintura». Cfr. Freud, «Instincts and Their Vicissitudes», en *Collected Papers*, Londres, Hogarth, 1949, vol. 4, p. 66.

¿Qué orilla?
 La arena se adhiere a mis labios.
 ¿Qué orilla?
 Ah, pétalos quizá, ¿cómo
 podría saberlo?
 ¿Qué orilla? ¿Qué orilla?
 Dije pétalos de un manzano*.

La voz intrusa que pregunta puede ser la de la mujer a la que se dirige el poema, o la del inconsciente del poeta, o la del lector implícito del poema, que interrumpe la écfrasis impacientemente para exigir más claridad y especificidad. En cualquier caso, la voz se resiste a la caricia suave y placentera de la imagen ecrástica, la contemplación sensual del cuerpo de la mujer, mediada a través de las habituales metáforas de las frutas, las flores, los pétalos, el viento y el mar. Por supuesto, ayuda saber que el poema probablemente alude a *El columpio* de Fragonard, un cuadro pastoral rococó y sensual que muestra a un joven pastorcillo que mira embelesado por debajo de la falda de una muchacha que se balancea en un columpio. Puede que Williams proyecte sus voces en el cuadro, imaginando una especie de diálogo entre la doncella que se balancea y el joven voyeur. Bien entendamos este cuadro como la escena del poema, o sólo como una comparación casual con una escena real, la ambivalencia del voyeurismo —el deseo de ver acompañado del sentimiento de prohibición— parece subyacer a la disonancia de las dos voces. La discreta y metafórica evasión de los «muslos» como «manzanos / cuyas flores tocan el cielo» queda contrastada inmediatamente cuando se insiste en una literalidad explícita: «¿Qué cielo?». Por supuesto, la respuesta sólo puede ser el cielo al que el jovencuelo quiere ascender, referido figurativamente como el cielo en otro cuadro más, «donde Watteau colgó la zapatilla de una dama». El hablante consigue incluso encontrar una figura de su propia ambivalencia entre el deseo ardiente y la fría desconfianza en su respuesta a las «rodillas» como «una brisa sureña — o / una ráfaga de nieve». El movimiento de la mirada del que habla y de su «melodía» sigue la línea de la discreción y la desconfianza: desde unos muslos cuyas «flores» tocan el cielo, la «melodía desciende» a las rodillas, los tobillos y a la «orilla» sobre la que esos tobillos «relucen». Tal como sucede en la escena primigenia del fetichismo en Freud, la mirada del muchacho encuentra algo amenazador en la imagen femenina (para Freud la ausencia del pene en la mujer amenaza al muchacho con la posibilidad de la castración), por lo que éste debe encontrar sustitutos metonímicos o metafóricos —la zapatilla de una dama «colgada» en el cielo; un puerto marino en el que el poeta parece caerse de bruces, con la arena adhi-

* En el original inglés: «Your thighs are appletrees / whose blossoms touch the sky / Which sky? The sky / where Watteau hung a lady's / slipper. Your knees / are a southern breeze— or / a gust of snow. Agh! what / sort of a man was Fragonard? / —as if that answered / anything. Ah, yes —below / the knees, since the tune / drops that way, it is / one of those white summer days, / the tall grass of your ankles / flickers upon the shore— / Which shore?— / the sand clings to my lips— / Which shore? / Agh, petals maybe. How / should I know? / Which shore? Which shore? / I said petals from an appletree». [N. de la T.]

riéndose a sus labios³⁹. Cuanto más intrincadas son estas evasiones metafóricas, más insistente resulta la voz del deseo literal, demandando saber «¿qué cielo?», «¿qué orilla?», y más fija y repetitiva la voz poética. El fetichista regresa finalmente a la primera imagen sustitutoria a la que recurrió, rechazando el objeto-fetichismo tradicional de la zapatilla en favor de la metáfora inicial del poema: «Dije pétalos de un manzano»⁴⁰.

El ejemplo más famoso de ambivalencia ecfrástica hacia la imagen femenina es la «Oda a una urna griega» de Keats, que presenta el objeto ecfrástico como un potencial objeto de violencia y fantasía erótica: la «novia inviolada» aparece en escenas de «loca persecución» y «lucha por escapar». Sin embargo, este «amor feliz, feliz» acaba en una perfección estéril y desolada que amenaza la pertinencia de la voz masculina (la urna puede «expresar un cuento florido más dulce que mi verso») y «nos roba el pensamiento». Keats puede llamar a la urna una «amiga del hombre», pero la trata más como si fuera un enemigo que sólo aparece en los funerales («en medio de nuestra desolación»), cuando recita la repetitiva y poco consoladora estrofa sin tono «La verdad es la belleza, la belleza es la verdad. / Esto es todo lo que sabes sobre la tierra, y todo lo que necesitar saber». Quizá la controversia académica respecto a las fronteras entre lo que la urna dice y lo que Keats dice refleje una especie de decepción ecfrástica. Si el poeta va a hacer que el objeto artístico mudo y feminizado hable, por lo menos le podría haber dado algo más interesante que decir⁴¹.

Una estrategia más interesante con la écfrasis de la imagen femenina se sugiere en el poema manuscrito de Shelley «On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery» («Sobre la Medusa de Leonardo Da Vinci en la Galería Florentina»). No quiero decir con esto que sea mejor poema que la «Oda a una urna griega», pero sí que creo que expone mejor las ansiedades ecfrásticas que subyacen en la urna:

Reposaba, mirando al cielo de media noche,
Supina, sobre el nubloso pico de la montaña.
Abajo, las tierras lejanas tiemblan,
Su horror y su belleza son divinos.
Sobre sus labios y sus párpados parece reposar
El encanto como una sombra, desde la que brillar,
Fogosa y brillante, luchando soterrada
con las agonías de la angustia y la muerte.
Sin embargo, es menos el horror que la gracia
lo que torna en piedra el espíritu del observador
Donde las líneas de esa cara muerta

³⁹ «Fetishism» (1927), en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. de J. Strachey, Londres, Hogarth, 1961, 21, pp. 152-157.

⁴⁰ «El pie o el zapato debe su preferencia como fetiche —o parte de éste— a la circunstancia de que el niño curioso miraba a los genitales de la mujer desde abajo, desde la pierna hacia arriba». Freud, *Complete Works*, 21, p. 155.

⁴¹ Siempre me ha parecido que el mejor antídoto al final de Keats es el modo en que Kenneth Burke reescribe esta línea como «Body is turd, turd body» («El cuerpo es una caca, caca de cuerpo»).

se graban hasta que los caracteres crecen
 en sí mismo, y el pensamiento ya no puede trazarse;
 Es el matiz melódico de la belleza arrojada
 a lo largo de la oscuridad y el resplandor del dolor,
 Que humaniza y armoniza la presión.
 Y de su cabeza como de un cuerpo crece,
 Como la hierba [de la orilla] de la roca acuática,
 Cabellos que son víboras, y se curvan y fluyen,
 Y sus largos líos se enredan los unos en los otros,
 Y con involuciones incesantes muestran
 Su brillo de escamas, como para burlarse
 La tortura y la muerte internas, y vio
 El aire sólido con muchas mandíbulas serradas
 Y de una roca cercana, un tritón venenoso
 Mira ausente a esos ojos gorgonáceos;
 Mientras que en el aire un murciélago horrible, privado
 De sentido, revolotea con loca sorpresa
 Saliendo de la cueva que esta espantosa luz había hendido
 Y se acerca apresurándose como una polilla que busca
 una vela, y el cielo de medianoche
 Enciende una luz más terrible que la oscuridad.
 Es la tempestuosa belleza del terror,
 pues de las serpientes irradia una mirada encendida
 Alimentada por ese error inextricable,
 que convierte el aire en un vapor escalofriante.
 Se convierte en un espejo opaco y siempre cambiante.
 De toda la belleza y el terror que hay—
 El rostro de una mujer con mechones de serpiente,
 Mirando en la muerte al Cielo desde esas rocas húmedas*.

* En el original inglés: «It lieth, gazing on the midnight sky, / Upon the cloudy mountain-peak supine; / Below, far lands are seen tremblingly, / Its horror and its beauty are divine. / Upon its lips and / eyelids seem to lie / Loveliness like a shadow, from which shine, / Fiery and lurid, struggling underneath, / The agonies of anguish and of death. / Yet it is less the horror than the grace / Which turns the gazer's spirit into stone, / Whereon the lineaments of that dead face / Are graven, till the characters be grown / Into itself, and thought no more can trace; / 'Tis the melodious hue of beauty thrown / Athwart the darkness and the glare of pain, / Which humanize and harmonize the strain. / And from its head as from one body grow, / As [river] grass out of a watery rock, / Hairs which are vipers, and they curl and flow / And their long tangles in each other lock, / And with unending involutions show / Their mailed radiance, as it were to mock / The torture and the death within, and saw / The solid air with many a ragged jaw. / And from a stone beside, a poisonous eft / Peeps idly into those Gorgonian eyes; / Whilst in the air a ghastly bat, bereft / Of sense, has flitted with a mad surprise / Out of the cave this hideous light had cleft, / And he comes hastening like moth that hies / After a taper, and the midnight sky / Flares, a light more dread than obscurity. / 'Tis the tempestuous loveliness of terror, / For from the serpents gleams a brazen glare / Kindled by that inextricable error, / Which makes a thrilling vapour of the air / Become a [dim] and ever-shifting mirror / Of all the beauty and the terror there— / A woman's countenance, with serpent-locks, / Gazing in death on Heaven from those wet rocks». [N. de la T.]

Si la poesía ecfástica posee una «escena primigenia», se trata de ésta. La Medusa de Shelley no recibe ninguna línea de ventrílocuo. Ejerce e invierte el poder de la mirada ecfástica, que se muestra como sí misma mirando, su mirada peinando el mundo, quizá incluso capaz de devolver la mirada al poeta. La Medusa es la imagen que torna las tablas ante el espectador y convierte al espectador en imagen: debe ser vista mediante la mediación de los espejos (el escudo de Perseo) o de los cuadros y descripciones. Si el poeta la mirara de verdad, no podría hablar ni escribir; si las esperanzas ecfásticas del poeta se hubieran cumplido, el lector quedaría igualmente paralizado, incapaz de leer ni escuchar, pero quizá marcado con unas facciones extrañas, los rasgos de la propia Medusa, el otro monstruoso que se proyecta sobre el yo.

Medusa es el prototipo perfecto de la imagen como un otro femenino y peligroso que amenaza con silenciar la voz del poeta y fijar su ojo observador. La esperanza utópica de écfasis (que la bella imagen esté presente ante el observador), como la resistencia a ésta (el miedo a la parálisis y la mudez frente a una imagen poderosa), se expresan aquí. Todas las distinciones entre lo sublime y lo bello, el dolor y el placer estéticos, o lo masculino y lo femenino, que podrían permitir que la écfasis se restringiera a la contemplación de la belleza, quedan subvertidas por la imagen de la Medusa. La Belleza, aquello que estetas como Edmund Burke pensaban que podía ser observado desde una posición segura de fuerza superior, resulta ser en sí misma una fuerza peligrosa: «It is less the horror than the grace» lo que paraliza al observador. La Medusa simboliza por completo la ambivalencia a la que apuntaba Keats: en lugar de «teasing us out of thought», con una eternidad paralizante de desolación perfecta, paraliza al propio pensamiento, en primer lugar, a base de convertir «the gazer's spirit into stone», y después al grabar los rasgos del Gorgón en el espíritu petrificado del espectador, «till the characters be grown / Into itself, and thought no more can trace»⁴². Si la écfasis, en cuanto representación verbal de una representación visual, es un intento de reprimir o «take dominion» del Otro gráfico del lenguaje, la Medusa de Shelley es el regreso de esa imagen reprimida, «teasing us out of thought» con más vigor aún.

Sin embargo, la voz y el texto de Shelley parecen estar diseñados para deconstruir no sólo la represión de la Medusa, sino el género de la écfasis en tanto que estrategia para reprimir / representar la representación visual. El texto parece luchar para borrar a sí mismo y a cualquier otro elemento «enmarcador» que pueda intervenir entre la imagen y el lector: el hecho de que se trata de una pintura es algo que sólo se menciona en el título; después de ese momento, la Medusa es descrita como si estuviera directamente presente ante el observador poético y la autoridad pictórica de Leonardo se desvanece (de hecho, como Shelley probablemente sabía, la pintura no era de Leonardo⁴³). Los papeles de la autoridad verbal, como el del narrador anecdótico de Stevens, o el poeta apostrofizante de Keats, se desechan en favor del tipo de descripción más pura y más pasiva. El sujeto que habla y que ve en este poema no habla de, ni (en cierto sentido) siquiera *ve* a la Medusa o a la pintura en la que está re-

⁴² Véase C. Jacobs, «On Looking at Shelley's Medusa», *Yale French Studies* 69 (1985), pp. 162-179, donde se ofrece una buena lectura de este pasaje.

⁴³ Véase N. Rogers, «Shelley and the Visual Arts», *Keats-Shelley Memorial Bulletin* 12 (1961), pp. 16-17.

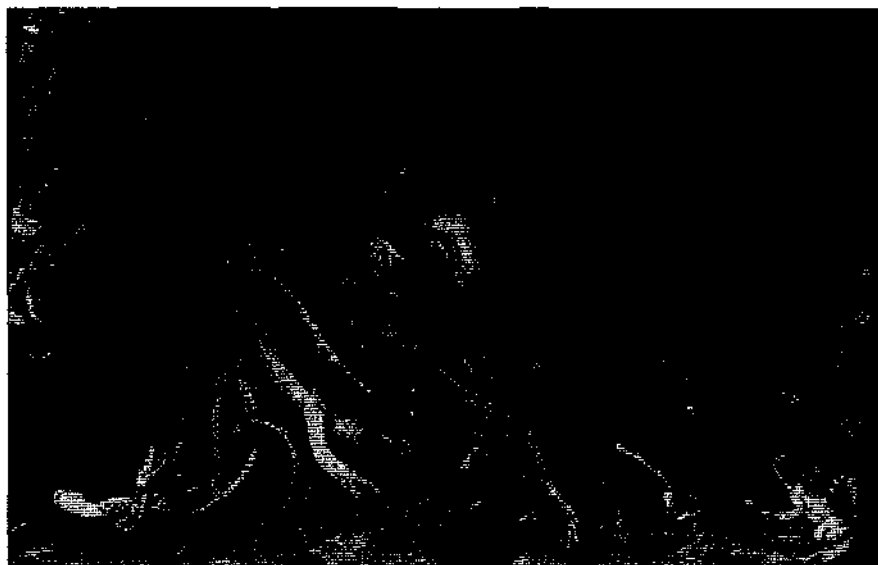


Figura 29. Leonardo da Vinci, *Medusa*. Alinari / Art Resource, NY.

presentada (figura 29): las tres palabras con las que comienza se apropian de estos papeles: «It lieth, gazin» Medusa, el supuesto «objeto visto» del poema, se presenta como si fuera en sí misma una observadora activa; los otros posibles «observadores» de este espectáculo se presentan como recipientes pasivos. La voz del poema es simplemente una registrador pasivo, un «ever-shifting mirror» que traza la «unending involutions» de su sujeto. El juego de palabras con «lieth» sugiere que el objeto mudo de la éfrasis a la espera del ventriloquismo de la voz poética ya tiene una voz propia.

Por tanto, la Medusa no es personificada, ni se le «da una voz», para dictar su propia historia: eso sólo sería reinscribir la autoridad poética en el que habla. En lugar de ello, el sujeto del poema sigue siendo irrevocablemente Otro, un «eso» que sólo puede «ser descrito» por un poeta anónimo, invisible y pasivo que ha sido impreso por la Medusa. «It» es el agente principal en la acción congelada del poema; «'Tis» y «Yet 'its» son sus predicados favoritos. Es como si el propio Ser estuviera describiéndose a sí mismo en, e inscribiéndose a sí mismo sobre, el texto de Shelley.

Pero no es sólo la presencia ahistórica y mítica de la Medusa la que contempla Shelley en este poema. Medusa era una imagen potente en la política cultural británica de principios del siglo XIX, utilizada como emblema de un Otro político, específicamente del «Fantasma glorioso» de la revolución, que Shelley (como muchos otros intelectuales radicales) vaticinaba en 1819⁴⁴. Por supuesto, en la iconografía del siglo diecinueve era habitual utilizar una imagen femenina de la revolución la *Libertad guiando al pueblo*, con los pechos al aire, de Delacroix, es el ejemplo más conocido. Ésta era

⁴⁴ Véase J. McGann, «The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology», *Studies in Romanticism* 11 (1972), pp. 3-25.

una imagen que podía ser invocada tanto por los conservadores como por los radicales: Burke caricaturizó a los revolucionarios de la década de 1790 como una panda de travestis y mujeres abandonadas, comparándolos con las «harpías» y las «furias» que disfrutaban de las «orgías tracias»; Shelley, veinticinco años después, podía visualizar a su ángel vengador revolucionario como «una Ménada fiera» cuyo «brillante cabello levantado de la cabeza» forma «los mechones de una tormenta que se avecina», una imagen que sugiere un vínculo entre los amenazadores rizos de la Medusa y las mujeres orgiásticas de las fantasías reaccionarias de Burke.

Pero Shelley no habría necesitado acudir a Burke para componer su imagen; tal como ha demostrado Neil Hertz, la Medusa era un emblema popular del jacobinismo y a menudo se mostraba (fig. 30) como una figura de la «Libertad francesa» en oposición a la «Libertad inglesa» personificada por Atenas, la adversaria mitológica de la Medusa⁴⁵. Retrospectivamente, la elección de la Medusa como emblema revolucionario parece sobredeterminada. Para los conservadores, la Medusa era la imagen perfecta de una monstruosidad extranjera e infrahumana: peligrosa, perversa, horrible y sexualmente ambigua: los mechones serpentinos de la Medusa la convertían en el tipo perfecto de una mujer fálica y castradora, un emblema potente y controlable del Otro político. Para los radicales, como Shelley, la Medusa era un «héroe abyecto», una víctima de la tiranía cuya debilidad, desfiguración y monstruosa mutilación se habían convertido en sí mismas en una especie de poder revolucionario. La imagen femenina de la écfrasis no es un objeto que pueda ser rozado y acariciado con ambivalencia contemplativa, como la Urna de Keats, la Jarra de Stevens o la Dama de Williams, sino un arma que debe ser blandida. (El escudo o «aegis» de Atenas está decorado con la cabeza de la Medusa, la imagen perfecta para paralizar al enemigo.) Pero esta arma está ya latente en las fantasías masturbatorias de la belleza y armonía ecfástica: se trata simplemente de la respuesta agresiva y exhibicionista al placer voyeurista que se escenifica en las urnas y las jarras. Vale la pena citar aquí los comentarios de Freud acerca de la Medusa:

Si la cabeza de la Medusa toma el lugar de la representación de los genitales femeninos, o, mejor dicho, aísla sus efectos horribles de los que dan placer, se podría recordar que mostrar los genitales resulta familiar en otras conexiones con un acto apotropaico. Lo que provoca el horror en uno mismo, producirá el mismo efecto sobre el enemigo del que uno trata de defenderse. Leemos en Rabelais cómo el Diablo salió huyendo cuando una mujer le enseñó su vulva⁴⁶.

Entendida como lo que Freud llama una «imagen apotropaica», un espectáculo mortal, monstruoso y paralizante, la imagen visual de la écfrasis se sitúa no ya en una urna o una jarra, sino en un escudo que pueda mostrarse al enemigo al tiempo que

⁴⁵ N. Hertz, «Medusa's Head: Male Hysteria Under Political Pressure», *Representations* 4 (otoño 1983), pp. 27-54.

⁴⁶ «Medusa's Head», en *Sexuality and the Psychology of Love*, p. 212, citado en Hertz, p. 30. Hertz llama la atención sobre la reactuación del exhibicionismo femenino como arma revolucionaria en las revueltas de París de junio de 1848.



Figura 30. *The Contrast*, 1792. Emblemas de Atenas y Medusa, o Felicidad británica contra Miseria francesa.

protege a su portador. Parecería, pues, perfectamente adecuado que el «origen» canónico de la écfrasis clásica sea la descripción del escudo de Aquiles en el libro XVIII de la *Iliada*. Lo que resulta extraño en el escudo de Aquiles en este contexto es que no contiene una imagen apotropaica, sino una visión enciclopédica del mundo homérico, repleta de escenas narrativas, parecidas a las que encontramos en la urna de Keats. El escudo de Aquiles no paraliza a quien lo mira con una monstruosidad aterradora, sino que los sobrecoge con su impresión de un artificio divino, un emblema del destino irresistible de sus portadores. El escudo es una imagen perfectamente equilibrada del miedo y la esperanza, que sirve al mismo tiempo como una «almenara» con la que atraer a los aqueos, y como un espectáculo con el que deslumbrar a los enemigos («El temblor se apoderó de los mirmidones. Nadie tuvo la valentía de mirarla directamente»). De hecho, no queda claro si hay alguien en el poema que examine el escudo. Aquiles se contenta con poseer un equipamiento tan formidable y el ciego Homero, por supuesto, no puede pretender haberlo visto. Sólo repite lo que escuchó de las musas. En realidad, la imagen del escudo de Aquiles es para nosotros, los lectores y oyentes a los que se les da tiempo, gracias a la écfrasis, para que miren a su producción y apariencia con detalle⁴⁷.

Como prototipo genérico, el escudo de Aquiles tiene la capacidad de enfocar el miedo y la esperanza ecfrásticos en el lector. Para la tradición del pictorialismo literario, la obra de Homero certifica el ajeño pedigrí de la écfrasis y proporciona un mo-

⁴⁷ Gracias a Joshua Scodel por llamarme la atención sobre este punto.

delo para el lenguaje poético al servicio de la representación pictórica. Para los anti-pictorialistas, el pasaje constituye un problema que debe ser explicado y abandonado. Por ejemplo, Lessing trata el escudo no como un prototipo de écfrasis, sino como una alternativa a ésta. La característica distintiva de la descripción de Homero es que no se trata realmente de un «movimiento detenido» descrito, sino de una continuación de la narrativa:

Homero no pinta el escudo acabado, sino en proceso de creación. Aquí, ha utilizado de nuevo la afortunada estrategia de sustituir la progresión por la coexistencia, y de este modo ha convertido la cansina descripción de un objeto, en la imagen gráfica de una acción. No vemos el escudo, sino el maestro-artesano divino que se empleó en realizarlo (p. 114).

Por supuesto, un apóstol de la écfrasis como Jean Hagstrum debe estar en desacuerdo con el argumento de Lessing:

No se trata, como creía Lessing, de la presentación de una acción o un proceso. La atención del lector se concentra sobre el objeto que se describe, panel a panel, escena a escena, episodio por episodio. La forma en que el ojo se aferra al escudo es notable (p. 19).

Busquemos por nosotros mismos una muestra representativa de este pasaje:

Sobre éste hizo la tierra, y el cielo, y el agua del mar, y el sol incansable, y la luna brillando en su plenitud, y sobre éste todas las constelaciones que adornan los cielos, la Pléyades y la Hiades y la fuerza de Orión y de la Osa, a la que los hombres también dan el nombre del Carro, que se gira en un lugar fijo y mira a Orión y sólo ella nunca cae en el océano.

De hecho, se puede hacer que este pasaje apoye tanto a Lessing como a Hagstrum, o quizás a ninguno de los dos. Si seguimos tratando de pensar en este pasaje como la ocasión para visualizar, parece evidente que el lector está detenido en una posición para moverse libremente desde la visualización de Hefastos trabajando a la de las imágenes sobre las que trabaja, y con igual libertad para ver las imágenes en movimiento o detenidas. El pasaje equivoca las categorías de tiempo y espacio, como la imagen de «el Oso... que gira en un solo sitio». La cuestión tiene que ver con el fondo y la figura, con la escena y el marco, o el énfasis que impone el deseo del lector: desde luego, la acción del dios enmarca cada escena, poniendo entre comillas sus frases descriptivas nominales, con los predicados del hacer. Es también evidente que los objetos fabricados parecen estar siempre sin terminar, hasta cuando aparece. La misma ambigüedad se presenta cuando fijamos nuestros ojos en las propias imágenes. Cedric Whiteman apunta que «uno no sabe si las imágenes del escudo son estáticas o están vivas. De hecho, Homero no está seguro de qué tipo de imágenes fabrica Hefestos, cuyos autómatas dorados poseen una mente y se mueven por sí solos»⁴⁸. Las imágenes

⁴⁸ C. Whiteman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958, p. 205.

supuestamente «estáticas» que Lessing quiere temporalizar con los verbos del hacer, y que Hagstrum quiere «detener» en el ojo de la mente, y están en movimiento, ya están narrativizadas, como la frase del propio Hagstrum, «episodio por episodio», debería sugerir. Una indecibilidad parecida caracteriza la descripción de los materiales del escudo y de los objetos que esos materiales significan.

[...] los bueyes dieron vueltas en los surcos, tratando de llegar al final de la tierra recién labrada; y se tendía negra detrás de ellos y parecía tierra labrada, pero era oro; de hecho, se había labrado una maravilla.

El sentido de Homero parece ser el de poner en duda la oposición entre el movimiento y el estatismo, entre la acción narrativa y la escena descriptiva, y las falsas identificaciones del medio con el mensaje, en las que se apoyan las fantasías del miedo y la esperanza eufrásticos. El escudo es una imagentexto que muestra, en lugar de esconder, su propio ligamento del espacio y el tiempo, de la descripción y la narración, de la materialidad y la representación ilusionista⁴⁹. Desde la perspectiva del lector, el sentido del escudo es bien diferente de la función que éste presta para los que lo miran dentro de la ficción. Nosotros estamos detenidos en el origen de la obra de arte, junto a Hefestos, que trabaja en una posición de libertad perceptiva e interpretativa. Se trata de una sede utópica que es al mismo tiempo un espacio dentro de la narrativa y un marco ornamental que la rodea, un umbral mediante el cual el lector puede entrar y salir del texto a voluntad.

El doble rostro del escudo de Aquiles se hace aún más evidente cuando preguntamos qué es lo que su imaginería representa en conjunto, cómo funciona en la *Iliada* y cuál es su estatuto en tanto que el «padre» o prototipo de un género que se llama écfrasis. Por supuesto, Lessing quiere negar la existencia de la écfrasis como género, un tipo poético separable e identificable. El escudo de Aquiles no puede separarse de su lugar en la épica; emular este tipo de pieza como una especie literaria independiente sería producir justo el tipo de fijación visual que Lessing teme. Hasta dentro de un contexto épico, la écfrasis amenaza con separarse, como lo hace, según Lessing, en la descripción de Virgilio del escudo de Eneas. La *Eneida* separa equivocadamente la fabricación del escudo del momento en el que Eneas lo ve, produciendo así una imagen enmarcada por predicados de visión («admira»; «son vistos») y simples indicativos («aquí está»; «ahí está»; «cerca se encuentra»⁵⁰). Vale la pena citar la retórica con la que Lessing inculpa esta práctica:

Por tanto, el escudo de Eneas es una interpolación, que pretende sólo alimentar el orgullo de los romanos; un arroyo extranjero con el que el poeta trata de dar un nuevo ímpetu a su riachuelo. El escudo de Aquiles, por el contrario, crece de su propio suelo fértil.

⁴⁹ Véase el capítulo 3, nota 14, donde se habla de la sutura entre imagen y texto.

⁵⁰ Los indicativos que se citan aquí son los que Lessing describe como «fríos y tediosos», *Laocoon*, p. 116.

El vínculo entre la écfrasis y la alteridad no podría estar más claro. La écfrasis es, propiamente dicha, un ornamento de la épica, del mismo modo que los diseños de Hefestos son los ornamentos del escudo de Aquiles. Pero el ornamento ecfrásico es una especie de cuerpo extraño dentro de una épica que amenaza con invertir las prioridades literarias naturales del tiempo sobre el espacio, de la narrativa sobre la descripción, y con entregar las sublimidades de la épica a halagos lisonjeros de la retórica epidéctica.

Si Lessing hubiera sido testigo del subsiguiente desarrollo de la crítica homérica, habría pensado que sus mayores miedos estaban justificados. La écfrasis no sólo se estableció firmemente como un género poético diferente, sino que el gran prototipo del escudo de Aquiles, en la literatura moderna clásica imbuido de premisas formalistas, parece haber establecido una cierta dominancia sobre la épica de la que se suponía era un mero ornamento. No se trata sólo de la popularidad del pasaje como objeto de enseñanza, investigación y análisis. También tiene que ver con el sentimiento de la función del escudo como emblema de toda la estructura de la *Iliada*; ahora se entiende el escudo como una imagen de todo el orden-mundial homérico, la técnica de la «composición de anillos» y los patrones geométricos que controlan el orden mayor de la narrativa, y el ordenamiento microscópico del verso y la sintaxis⁵¹. De hecho, el escudo (y la esperanza ecfrásica junto con él) puede haber tenido unas aspiraciones aún más grandiosas que este tipo de representación sinécdoquial del todo en la parte, ya que el escudo representa más del mundo de Homero de lo que hace la *Iliada*⁵². El universo entero aparece en el escudo: la naturaleza y el hombre; la tierra, el cielo y el océano; las ciudades en paz y en guerra; el cultivo, la cosecha y la vendimia; el pastoreo y la caza; el matrimonio, la muerte y hasta una escena de litigio, una alternativa prosaica al saldar las disputas mediante la guerra o la venganza sangrienta. El escudo de Aquiles nos muestra todo ese mundo que supone el «otro» de la acción épica de la *Iliada*, el mundo de la vida cotidiana al margen de la historia que Aquiles nunca conocerá. La relación de la épica con la écfrasis se vuelve del revés: toda la acción de la *Iliada* se convierte en un fragmento dentro de la visión totalizadora que proporciona el escudo de Aquiles.

Al igual que la jarra de Stevens, el escudo de Aquiles ilustra las ambiciones imperiales de la écfrasis que quiere tomar «dominion everywhere». Estas ambiciones hacen difícil trazar un círculo alrededor de la écfrasis, o alcanzar cualquier conclusión definitiva acerca de su naturaleza, su alcance y su lugar en el universo literario. La écfrasis se resiste a ser «situada» como una característica ornamental de estructuras textuales más amplias, o como un género menor. Intenta convertirse en toda la literatura en miniatura, tal como las reflexiones de Murray Krieger acerca del principio ecfrásico demuestran. Mi propia postura acerca de la écfrasis sería al mismo tiempo más y menos demoledora. No creo que la écfrasis sea la clave de la diferencia entre el lenguaje ordinario y el literario, sino meramente una más de entre muchas figuras que sir-

⁵¹ Véase Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, y Atchity, *Homer's Iliad: The Shield of Memory*.

⁵² Cfr. M. E. Blanchard, «World of the Seven Cubit Spear», p. 224. «La trama de la *Iliada*, subrayada por la manufactura del escudo, se ha convertido ahora en un episodio decorativo sobre la superficie del metal.»

ven para distinguir la institución literaria (en este caso, al asociar el arte visual y el verbal). Creo que la écfrasis es una de las claves de la diferencia *dentro* del lenguaje (tanto ordinario como literario) y que se centra en la interarticulación de contradicciones perceptivas, semióticas y sociales dentro de la representación verbal. Mi énfasis en ejemplos canónicos de écfrasis en la poesía antigua, moderna y romántica no ha estado orientado a reforzar el estatuto de este canon de la écfrasis, sino a demostrar cómo el «funcionamiento» de la écfrasis, incluso en sus formas clásicas, tiende a deshacer el ligamento convencional de la imagentexto y a exponer la estructura social de representación como una actividad y una relación de poder / conocimiento / deseo: la representación como algo que se le hace a algo, con algo, por parte de alguien, y para alguien. En mi opinión, la jarra de Stevens no se ajusta al género de la écfrasis, más bien lo hace implosionar, parodiando todo el gesto de la imagentexto utópica.

Mis ejemplos también son canónicos en el modo en que escenifican la écfrasis como un ligamento de estereotipos de género dominantes con la estructura semiótica de la imagentexto, la imagen identificada como femenina, el sujeto que habla y ve el texto, identificado como masculino. Por supuesto, todo esto sería muy diferente si hubiera puesto el énfasis sobre la poesía ecfástica escrita por mujeres. Pero quiero insistir en que la diferencia no podría leerse simplemente como una función del género del autor. La voz y la «mirada» del hombre, como debería dejar claro el «Retrato de una dama» de Williams, está repleta de sus propias contravoces y resistencias y nadie va a echarle la culpa a una urna griega de las banalidades que Keats le fuerza a pronunciar.

Lo más importante es no entender el género como la única clave del funcionamiento de la écfrasis, sino sólo como una de las muchas figuras de diferencia que alimentan la dialéctica de la imagentexto. El objeto visual extraño de la representación verbal puede revelar su diferencia respecto al que habla (y al que lee) de muchas maneras: la distancia histórica entre lo arcaico y lo moderno (la urna de Keats); la alienación entre lo humano y sus mercancías (la jarra de Stevens); el conflicto entre un orden social moribundo y los monstruosos «otros» revolucionarios que lo amenazan (la Medusa de Shelley); el cisma entre una épica histórica obsesionada por la guerra y una visión de lo cotidiano; el orden no histórico de la vida humana que proporciona el marco para una crítica de esa lucha histórica (el escudo de Homero). También está claro que la alteridad de la imagen ecfástica no se define sólo por la temática de la representación visual, sino también por el tipo de representación visual de la que se trata (grabados y taraceas sobre un escudo; pinturas sobre una urna; una escena pastoral rococó de Fragonard; una pintura renacentista anónima; una jarra simple y sin adornar). No he mencionado la representación verbal de otros tipos de representaciones visuales, como la fotografía, los mapas, los diagramas, las películas, los espectáculos teatrales, ni he reflexionado sobre las posibles connotaciones de diferentes estilos pictóricos como el realismo, la alegoría, la pintura de historia, el bodegón, el retrato o el paisaje, cada uno de los cuales lleva su propio tipo particular de textualidad hacia el corazón de la imagen visual. Así pues, este tratamiento de la écfrasis —al igual que sucede con el típico poema ecfástico— tendrá que entenderse como un fragmento o una miniatura.

NARRATIVA, MEMORIA Y ESCLAVITUD

(Para Hortense Spillers)

No hace mucho que me advirtieron que «ya todos sabemos lo de la esclavitud», algo que equivale a decir que lo único que podemos anticipar es que repitamos de nuevo lo que todo el mundo «sabe».

Hortense SPILLERS

Tengo la intención de olvidar ciertas cosas para sobrevivir.

Toni MORRISON

No recuerdo haber conocido nunca a un esclavo que pudiera dar cuenta de su cumpleaños.

Frederick DOUGLASS

La descripción es *ancilla narrationis*, el esclavo siempre-necesario y nunca-emancipado, de la narrativa.

Gerard GENETTE

Supongo que el lugar natural desde el que iniciar una investigación sobre la narrativa, la memoria y la esclavitud sería ese género de la literatura que se conoce como «narrativa del esclavo». Cientos de narrativas de esclavos americanos han sobrevivido desde el siglo diecinueve¹. Algunas de ellas, entre las que destaca la *Narración de la vida de Frederick Douglass*, de Frederick Douglass, han sido reconocidas como obras maestras literarias. Junto con la enorme cantidad de documentos históricos sobre la economía y la sociología de la esclavitud, el archivo de narrativas del esclavo americano proporciona un acceso sin precedentes a una de las mayores atrocidades de la his-

¹ John Blassingame apunta que se ha conservado una «impresionante» cantidad de descripciones de la esclavitud en América en primera persona, no sólo en forma de autobiografías completas, sino también como entrevistas y transcripciones publicadas por la prensa abolicionista. Véase su *Slave Testimony*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1977, y *Slave Community*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, p. 378.

toria moderna, un acceso al horror que, quizá, sólo encuentra su paralelo en el cuerpo de narrativas de supervivientes del Holocausto. La esclavitud ocupa una posición en la memoria nacional americana parecida a la que ocupa el Holocausto en la memoria alemana: se trata de algo sobre lo que creemos que sabemos algo, que no podemos olvidar, pero que parece eludir constantemente nuestro entendimiento.

Me gustaría intentar comenzar desde otro lugar, desde un lugar que aborda el problema desde la perspectiva de algunos problemas formales en la construcción de narrativas, memorias y sus interrelaciones y que sólo de manera indirecta regresa a la «historia principal» de la esclavitud en sí misma. Interpreto esta ruta indirecta, en parte, como una cuestión de competencia profesional: es decir, creo que estoy mucho mejor cualificado para decir algo con sustancia sobre la construcción de la narrativa y la memoria, de lo que lo estoy para hablar de la «esclavitud en sí misma». Pero también quiero contribuir, de una manera muy humilde, a los gestos de resistencia de Hortense Spillers frente a la «industria del conocimiento» que ha convertido la esclavitud en un objeto de «enorme espectáculo demográfico y económico», un fenómeno que se conoce tan bien que ya no se puede saber nada más sobre él². Por tanto, mi sujeto no será la «esclavitud en sí misma», sino la representación de la esclavitud en la narrativa y la memoria. De forma más específica, me gustaría examinar las formas en las que los aspectos descriptivos de la narrativa y los rasgos espaciales-visuales de la memoria figuran en descripciones de la esclavitud. El problema de este ensayo se puede enfocar contrastándolo con las reflexiones del anterior capítulo sobre la *écfrasis*. Se podría decir que el típico texto *ecfrástico* habla a, o para un, «otro» semiótico: una imagen, un objeto visual o un espectáculo, normalmente *en presencia* de ese objeto. El punto de vista del texto es la posición de un sujeto que ve y que habla en relación a un objeto que es visto y que, por lo general, permanece mudo. Pero supongamos que ese «otro visual» no fuera meramente representado por el sujeto que habla, que éste no lo «hiciera hablar». Supongamos que el «otro» hablara por sí mismo, que contara su propia historia, tratando de llevar a cabo una «*écfrasis* del yo». Supongamos, además, que ese «yo» es un *antiguo* yo, que no se trata del hablante presente, sino que está mediado por la memoria y la transformación autobiográfica. ¿Qué significaría que el «objeto» *ecfrástico* hablara de y por sí mismo en un tiempo pasado, desde un presente en el que ya no es un objeto, sino que se ha convertido en sujeto? Como trataré de argumentar, la respuesta se encuentra en el nexo entre la narrativa, la memoria y la esclavitud.

Decir que la descripción constituye la principal característica retórica de las narrativas de esclavos se ha convertido en un cliché de la crítica. Los primeros comentaristas de narrativas de esclavos solían compararlas con «ventanas» y «espejos» que proporcionaban un «acceso transparente» a la esclavitud y que debían valorarse en re-

² Véase el importante ensayo de Spiller «Changing the Letter: The Yokes, the Jokes of Discourse, or, Mrs. Stowe, Mr. Reed», en D. E. McDowell y A. Rampersad (eds.), *Slavery and the Literary Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1989, pp. 25-61. Spillers ha sido la mayor responsable de la redescritión crítica de la esclavitud como un «objeto espacio temporal» heterogéneo y un fenómeno «principalmente discursivo» que debe ser «reinventado» por «cada generación de... lectores» (pp. 28-29).

lación al sentido de «convicción ocular» que proporcionaban³. Aunque el título de la obra de George Bourne *Picture of Slavery (Imagen de la esclavitud)* es algo inusual, es representativo de la preponderancia de metalenguajes gráficos y visuales para describir las narrativas de esclavos como conjuntos de «escenas» y «bocetos» enlazados en una estructura episódica que limita la temporalidad a «incidentes» particulares⁴. Esta característica parece responder tanto al deseo de «ser testigo de la autenticidad», de la «verdad desnuda», como a lo que James Olney ha caracterizado como una seria limitación de la narrativa de esclavos: la pobreza del género en su totalidad, con respecto a lo que Paul Ricoeur llamó el «tiempo configuracional», las largas y complicadas reflexiones sobre la temporalidad y la memoria que encontraba en las narrativas occidentales canónicas, sobre todo en la autobiográfica⁵.

El principio de la *Narrativa* de Frederick Douglass muestra esta preponderancia de códigos espaciales y visuales y su relación con un sentido de falta. Douglass comienza insistiendo en que, aunque posee un conocimiento exacto del lugar de su nacimiento, el conocimiento del tiempo le fue sistemáticamente negado («No poseo un conocimiento exacto de mi edad»). La conciencia temporal es un privilegio de los niños blancos, del amo. La conciencia espacial, centrada en el lugar, en la escena, en bocetos de «incidentes» ligados en una estructura episódica, es lo único que le queda al esclavo. Las estrategias textuales descriptivas que se asocian con la visión y el espacio desempe-

³ El énfasis sobre lo visual se señala tanto a nivel de la inscripción («lenguaje visible» en el sentido del capítulo 4) como a nivel de la descripción. Como apuntan Charles Davis y Henry Louis Gates, el «acto de escribir» se «consideraba un signo visible de razón» y una de las primeras preguntas que se formulaban acerca de una narrativa de esclavos era si estaba *escrita* por el narrador (como Frederick Douglass anunciaba la suya) o había sido transcrita por otra persona. Por supuesto, la capacidad de descifrar el «lenguaje visible», de *leer*, se interpreta como un signo de libertad y racionalidad aún más fundamental y a menudo se presenta en escenas vívidas que Davis y Gates identifican como «la figura del libro parlante», el espectáculo del amo blanco que lee en voz alta. Véase *The Slave's Narrative*, C. T. Davis y H. L. Gates, Jr. (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1985, pp. xxiii, xxvii. Davis y Gates han documentado también la necesidad de los escépticos lectores norteamericanos de que se los «convenciera ocularmente» con testimonios de testigos visuales (p. 9), así como el fuerte énfasis en la retórica visual / visionaria: «El "ojo" narrado y descriptivo se utilizó como una forma literaria para situar tanto el "yo" del autor negro, como el "yo" colectivo de la raza... El rostro de la raza... dependía del registro de la voz negra» (p. xxvi).

⁴ Los comentaristas más tempranos de la narrativa de esclavos dan fe de esta retórica de la transparencia: «A través de la vida bien escrita de estos individuos, podemos ver el carácter, la condición y los hábitos de su clase con tanta claridad y credibilidad como si se tratara de una ventana... Pensamos que el lector no mantendrá durante muchas páginas sus dudas sobre la exactitud de esta imagen de la esclavitud. Si se trata de un espejo, es del mejor cristal, en el que los objetos aparecen de forma tan clara y "natural" que el espectador se confunde constantemente pensando que se trata de una ventana abierta, sin ningún cristal en absoluto». Reseña anónima de *The Life and Adventures of a Fugitive Slave* de Charles Ball, del *Quarterly Anti-Slavery Magazine* 1, 4 (1836), reproducido en Davis y Gates, *The Slave's Narrative*, p. 6. Véase también W. Andrews, *To Tell a Free Story*, Urbana, University of Illinois Press, 1986, p. 15, sobre el «espectáculo» de la subasta de esclavos como un motivo recurrente de la narrativa de esclavos. Hortense Spillers también habla del papel del «iconismo» y de la «crisis de la imagen» en «Changing the Letter», p. 50.

⁵ J. Olney, «I Was Born: Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature», en Davis y Gates, *The Slave's Narrative*, pp. 148-175. Olney habla sobre «la falta casi total de cualquier "dimensión de configuración"» en la narrativa de esclavos y la falta de autoconciencia sobre la memoria, que es una facultad «neutra y clara como el cristal», la cual proporciona «una imagen verdadera de la esclavitud tal como es» (p. 150).

ñan un papel doble, como síntomas tanto de la falta como de la plenitud; de la eliminación del tiempo, la memoria y la historia y del acceso directo a la realidad sensorial.

El papel de la memoria en la narrativa de esclavos admite también descripciones absolutamente contradictorias. Por otro lado, se trata de una ventana transparente a la experiencia. James Olney sugiere que no hay «nada de dudoso o misterioso en la memoria» en la narrativa de esclavos: «Al contrario, se da por sentado que se trata de un registro de acontecimientos exacto y claro y que sólo ha de transformarse en lenguaje descriptivo». Olney argumenta que la memoria es sólo una característica instrumental de la narrativa de esclavos, no un tema de reflexión: «Por supuesto, los esclavos ejercitan la memoria en sus narrativas, pero nunca hablan sobre ésta como lo hace Agustín, o Henry James, por ejemplo ...»⁶ (p. 6). Por otro lado, la ventana transparente parece que revela extraños huecos y puntos ciegos⁷. Hay indicaciones de un vacío en la memoria tan radical que no puede describirse como olvido, amnesia ni represión, sino como la *prevención* absoluta de la experiencia, la expulsión no sólo de los «recuerdos» como contenido, sino la destrucción de la memoria en sí, ya sea en tanto que técnica artificial o en tanto que facultad natural⁸. Cuando Frederick Douglass inaugura su autobiografía diciendo «No recuerdo haber conocido nunca a un esclavo que pudiera dar cuenta de su cumpleaños», no podemos leer sus palabras de forma literal sin percatarnos de algo que según Olney sería inaudito en la narrativa de esclavos, una compleja reflexión sobre la memoria y la posibilidad misma de la experiencia recordada.

Al principio, Douglass parece situar el vacío radical de la conciencia del esclavo en una forma moderada del «olvido», como si pudiera haber conocido a un esclavo que recordara su cumpleaños pero que simplemente lo hubiera olvidado. Lo cierto es que si Douglass hubiera conocido a un esclavo con esos recuerdos, lo hubiera recordado. Lo que en realidad quiere decir (suponemos) es que la esclavitud es la *prevención* de la memoria: a ningún esclavo se le permitía «recordar» su cumpleaños, ni en el sentido de saber cuándo era, ni en el de conmemorarlo anualmente. Pero hay un sentido aún más literal en el que, por supuesto, nadie, ya sea libre o esclavo, puede recordar su cumpleaños. De algunas experiencias —como el nacimiento, el origen de la existencia— sabemos que desde luego «sucedieron», pero lo hicieron antes de la formación de la

⁶ Davis y Gates, *The Slave's Narratives*, p. 151.

⁷ William Andrews apunta a estos vacíos, pero los asocia a la incapacidad y la carencia: «Cuando encontramos un vacío en el reportaje objetivo de la esclavitud del narrador esclavo, o un lapsus en una imagen de sí mismo atractiva, debemos prestar especial atención. Estas desviaciones pueden indicar o una pérdida del control narrativo, o un esfuerzo deliberado del narrador por enfrentarse a aspectos de su personalidad que podrían haber sido reprimidos por deferencia o miedo hacia la cultura dominante» (*To Tell a Free Story*, p. 8). De nuevo, la *Narrativa* de Douglass indica otra posibilidad, que el silencio, o los «vacíos» en la historia podrían ser signos de resistencia. Douglass explica su resistencia a explicar cómo se escapó de la cárcel de Maryland como una cuestión pragmática (quiere proteger las rutas disponibles para otros esclavos fugitivos) y como un acto de discreción literaria, una resistencia a proporcionar los placeres del romance y la aventura.

⁸ Véase Houston Baker sobre este «extraordinario vacío (*blankness*)» (una expresión de Henry James) que comparte la autobiografía americana tanto blanca como negra del siglo diecinueve («Autobiographical Acts and the Voice of the Southern Slave», en Davids y Gates, *The Slave's Narrative*, p. 243).

memoria. Esta lectura literal borra la diferencia del esclavo respecto a otros seres humanos; ninguno de nosotros podemos «dar cuenta» de nuestro cumpleaños en el sentido de narrar una experiencia recordada. ¿Cómo podemos recordar un tiempo anterior a la memoria? ¿Qué sentido podría tener «olvidar» para una criatura que carece de la facultad de memoria?

Sin embargo, las palabras de Douglass hacen como si fuera posible recordar lo inmemorial. Presentan la posibilidad de una memoria del vacío que existiera con anterioridad a la formación de la memoria. No asegura que ningún esclavo pueda dar cuenta de su cumpleaños, sólo que no puede recordar haber conocido a ninguno que pudiera hacerlo. Podría ser que simplemente se hubiera olvidado. Douglass juega con dos significados de la memoria, la rememoración de experiencias pasadas por un individuo, y la «transmisión» («el dar cuenta») de una memoria desde una persona a otra, como cuando pedimos a alguien que dé recuerdos de nuestra parte. Hay una razón muy simple por la que Douglass y otros esclavos no tenían ninguna memoria (colectiva) de sus cumpleaños. Habían sido separados de la única persona que podría haberles transmitido esa memoria, que podría haber conectado lo personal con lo social, las formas de memoria directamente experimentadas y las mediadas, es decir, de su madre, que posiblemente habría sido la única persona con un conocimiento exacto del cumpleaños basado en la experiencia personal. Al eludir en una sola frase el sentido personal y el intersubjetivo de la memoria, Douglass abre la posibilidad de recordar un tiempo anterior a la memoria en ambos sentidos de la palabra. Por supuesto, recordar la esclavitud consiste, precisamente, en esta tarea imposible, es decir, en recordar un tiempo no sólo de «olvido» o amnesia, sino en el que no teníamos nada que recordar.

Espero que esta laboriosa lectura de la frase de Douglass haya sembrado dos dudas: en primer lugar, la noción de que «no hay nada de dudoso o misterioso en la memoria» de la narrativa de esclavos, que, al igual que la idea de transparencia descriptiva, forma parte del envoltorio ideológico de estos escritos, pero no proporciona una explicación adecuada de la forma en que funcionan. Quizá esto sólo sirva para recordarnos un lugar común en el análisis contemporáneo de formas culturales, que la representación (en la memoria, en las descripciones verbales y en las imágenes) no sólo «media» nuestro conocimiento (de la esclavitud como de tantas otras cosas), sino que lo obstruye, lo fragmenta y lo niega⁹. Con esto no quiero decir que no aprendamos nada de la memoria y la narrativa, sino que su construcción no nos proporciona un acceso directo ni a la esclavitud, ni a ninguna otra cosa. Aportan algo más parecido a una sede de trabajo cultural, un cuerpo de formaciones textuales que debe elaborarse (*worked through*) interminablemente.

El vacío de memoria personal que evoca Douglass encuentra su contrapartida en la amnesia nacional y colectiva de su sujeto tras la Guerra Civil. La narrativa de esclavos

⁹ Esto es algo que Davis y Gates apuntan en su introducción a *The Slave's Narrative*, p. xi. Sin embargo, Hortense Spillers explica con gran convicción su ambivalencia hacia la «tiranía patriótica de la discursividad a lo largo del territorio de lo que solíamos llamar, con impunidad, "experiencia"» («*Changing the Letter*», p. 33). En mi opinión, esta ambivalencia se remonta a lo que Spillers demuestra que constituye la heterogeneidad del propio discurso, su intersección con la representación y la iconicidad.

vos prácticamente desapareció de la memoria cultural americana durante más de un siglo, reapareciendo sólo como grano para el molino de la «historia», o como una lección sobre la pobreza de los géneros infraliterarios (dentro del cual a Douglass siempre se le otorga, de mala gana, un estatus excepcional)¹⁰. En la última generación ha reaparecido como el objeto de una lectura seria y el presente texto supone un intento de contribuir a esa reaparición, no tanto volviendo a leer las propias narrativas de esclavos, como utilizándolas para redescubrir nuestra imagen de la narrativa y la memoria y el acceso al conocimiento que éstas median.

La segunda duda tiene que ver con la relación de la narrativa de esclavos con algo llamado la «autobiografía occidental», la tradición canónica que va desde Agustín y Rousseau a Henry Adams. Es posible que al final resulte que existen reflexiones sobre la memoria en la narrativa de esclavos siempre que sepamos dónde buscarlas. O, por ser más precisos, quizá la narrativa de esclavos nos enseñe algo fundamental sobre la naturaleza de la memoria, algo que puede servir para reflexionar sobre los extraños giros de la memoria en las narrativas «maestras» de la autobiografía occidental, sobre todo en esas formas de autobiografía burguesa y espiritual que fueron tan importantes para la formación de las narrativas de esclavos. «La verdad del amo está en el esclavo¹¹.»

Estas dudas sobre la transparencia de la descripción y la memoria no son dudas sobre la veracidad de los narradores, sino sobre la perspicacia de los lectores y su ilusión de libre acceso. El dilema de nuestro acceso a la narrativa de esclavos no es nuevo; no es consecuencia de nuestra distancia histórica respecto a la esclavitud, sino que resulta fundamental para el género desde el principio. La narrativa de esclavos no sólo resulta difícil de leer, sino que, en un sentido literal, resulta imposible de escribir. Es imposible porque la narrativa de esclavos no es nunca la del esclavo de forma literal, sino sólo la de un ex esclavo, que ya ha sido alejado de esa experiencia por el tiempo, el olvido y, a menudo, por la edición, la reescritura, la interpolación que añadía el sentimentalismo de los transcritores abolicionistas. La narrativa de esclavos siempre está escrita por un antiguo esclavo; no existen narrativas de esclavos, sólo narrativas acerca de la esclavitud escritas desde la perspectiva de la libertad. Ni siquiera es correcto decir que las narrativas de esclavos tratan «sobre» la esclavitud; todas ellas tratan sobre el *movimiento* desde la esclavitud a la libertad. Es posible imaginar una narrativa que tratara sólo sobre la esclavitud (o una narrativa que tratara sólo de la libertad), pero no es demasiado probable que exista y ninguna de ellas podría conseguir un autor que la «hiciera suya» como autobiografía, como el registro de una vida. Las narrativas reales, como las vidas reales, siempre sitúan la esclavitud frente a la libertad; por

¹⁰ Véase W. Andrews, *To Tell a Free Story*, capítulo 6, sobre la canonización de la *Narrativa* de Douglass a expensas de su segunda biografía, *My Bondage and My Freedom*. La narrativa maestra del propio Andrews sobre la creciente sofisticación literaria de la narrativa de esclavos como un movimiento hacia la «narración de historias libre» (p. xi) tiende a reforzar la idea de que las narrativas anteriores (incluida la de Douglass) poseen menos «cualidades de lectura» (*readerly*).

¹¹ J. Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve», *Writing and Difference*, trad. de A. Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 255.

esta razón, la narrativa de esclavos *pura* es al mismo tiempo imposible y fundamental para entender la narrativa como tal.

En lugar de hablar sobre lo que «sabemos» de la esclavitud, debemos hablar de lo que se nos impide conocer, de lo que jamás podremos saber y de cómo ésta se representa ante nosotros en el acceso parcial a ella del que disponemos. Esto plantea una pregunta que va más allá del género de la narrativa de esclavos y se acerca a los modos narrativos de representación como tales. La narrativa parece ser una forma de conocer y mostrar que construye una región de lo desconocido, un texto o imagen sombra que acompaña nuestra lectura, que se mueve al tiempo que ésta, como el vacío de Douglass, que es anterior a la memoria y adyacente a ésta. Se trata de un terreno que atraviesan numerosas fronteras, límites, costuras y bordes internos. No es sólo una cuestión del «contenido» de la narrativa de esclavos, que invariablemente recita un momento (o varios momentos) del «cruce» o «paso» de las fronteras que dividen la esclavitud de la libertad, o un tipo de esclavitud de otra. La narrativa de esclavos también se destaca por sus fronteras formales, su heterogeneidad textual, sus múltiples fronteras y marcos: prefacios, frontispicios y documentos de autenticación¹². Pero, como hace tiempo que nos enseñó el estructuralismo, la narrativa en general es una forma híbrida, que reúne diferentes tipos de escritura, diferentes niveles de discurso. Lo que requiere nuestra atención cuando observamos las resistencias y bloqueos, las fronteras que debemos atravesar como lectores para llegar a algo que llamamos esclavitud es, precisamente, la forma de esta heterogeneidad, de esta diferencia.

La frontera formal específica que nos preocupa aquí es canónica de la narrativa en general y crucial para la narrativa de esclavos en particular: Gerard Genette la llama la «frontera» entre la narración «propriadamente dicha», el desarrollo de las acciones en el tiempo y su gemelo impropio, el modo de descripción, la representación de una escena o un estado de cosas espacializado, que a menudo queda marcado por una retórica densamente visual o multisensorial¹³. Por supuesto, ésta no es la única frontera en la narrativa, ni siquiera se trata necesariamente de la más importante. La distinción entre la *diégesis* y la *mímesis* (contar la historia o imitarla, interpretándola, como sucede en el diálogo), o la que existe entre el discurso y la narración, son diferencias tan antiguas e importantes como la que existe entre la descripción y la narración. Como apunta Genette, se trata de una distinción relativamente reciente y frágil; desde una postura estrictamente estructuralista, centrada en el tejido semiótico del texto, en realidad se trata de una distinción fantasma, sin una frontera clara entre la

¹² «La marca más característica es que se trata de una producción extremadamente heterogénea...» (Olney, «I Was Born», p. 151). Véase también R. Burns Stepto sobre la narrativa de esclavos como «una forma narrativa ecléctica» en «I Rose and Found My Voice: Narration, Authentication and Authorial Control in Four Slave Narratives», en Davis y Gates, *The Slave's Narrative*, pp. 225-241.

¹³ G. Genette, «The Frontiers of Narrative», en *Figures of Literary Discourse*, Nueva York, Columbia University Press, 1984. Véase también *Yale French Studies*, número especial «Toward a Theory of Description», 61. 13 (verano 1980), en especial los artículos de Philippe Hamon y Michel Beaujour, que desarrollaron el meta-lenguaje de la descripción con gran detalle, las «figuras del discurso literario» que describen la función de lo descriptivo.

narrativa y la descripción¹⁴. Sin embargo, parece formar parte del metalenguaje programático de las historias (y en especial de las narrativas de esclavos), una de las formas en las que una continua red de textualidad queda cruzada por la diferencia entre modos temporales y espaciales, entre códigos visuales y aurales.

Debería ser ya evidente que la distinción entre la narración y la descripción posee una fuerte conexión con el medio de la memoria. Puede parecer extraño hablar de la memoria como un medio, pero el término resulta apropiado por varias razones. Desde la Antigüedad, la memoria se ha entendido no sólo como un poder incorpóreo e invisible, sino como una tecnología específica, un mecanismo, un material y un proceso semiótico sujeto al artificio y la alteración¹⁵. De forma más específica, en la retórica clásica la memoria adopta la forma de una dialéctica entre las mismas modalidades (el espacio y el tiempo) y los mismos canales sensoriales (el visual y el aural), los mismos códigos (la imagen y la palabra) que subyacen en la frontera narrativa / descriptiva¹⁶. Es decir, la técnica clásica de la memoria supone una forma de reconstruir órdenes temporales cartografiándolos en configuraciones espaciales (sobre todo estructuras arquitectónicas, con varios «loci» y «topoi», o «lugares de memoria», habi-

¹⁴ El momento preciso de la emergencia de la distinción entre narración y descripción como una frontera interna de la forma narrativa podría resultar endemoniadamente difícil de situar. La idea de Genette de que es moderna, o relativamente reciente, parece bastante acertada. Yo estoy tentado a identificarlo con el auge de la novela y la aparición de una subjetividad secular como un rasgo central de la narrativa. Desde luego, la diferencia «visual / aural» que puede relacionarse con la interpolación descriptiva puede tomar otras formas. La división que establece Tucídides en sus *Guerras del Peloponeso* entre la descripción de acciones por parte de testigos oculares y los discursos (que él llama «erga» y «logoi»; véase el capítulo 3) rememorados oralmente produce este corte de una forma radicalmente diferente, una forma que resulta congruente con la distinción entre *diégesis* y *mímesis*. Pero también se deberían tomar en cuenta algunos precedentes significativos, como la tradición de la écfrasis, las descripciones de objetos especiales, obras de arte y escenas visuales en la épica. Véase el capítulo 4 sobre la écfrasis.

¹⁵ El estudio clásico sobre el tema es, por supuesto, *The Art of Memory* de F. Yates, Chicago, University of Chicago Press, 1966 [ed. cast.: *El arte de la memoria*, trad. de I. Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2005]. Véase también el excelente estudio de M. Carruthers *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Carruthers apunta a la persistencia de figuras clave de la memoria (la tabla de cera o superficie de escritura, la caja de almacenamiento y la impresión visual / pictórica) mucho más allá de la Antigüedad. También argumenta convincentemente contra «la opinión actual de que existen diferencias radicales entre la "cultura oral" (basada en la memoria) y la "cultura literaria" (basada en la escritura)» (p. 16). Carruthers también corrige la impresión que había dejado Frances A. Yates de que la «memoria artificial» se convirtió en una tradición «oculta» y no «común» después de la Antigüedad (p. 258). Un estudio amplio del fenómeno mnemónico se ofrece en E. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, y un estudio importante del tratamiento de la memoria en la filosofía antigua y moderna (aproximadamente desde Platón a Derrida) en D. Farrell Krell, *Of Memory, Reminiscence and Writing*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

¹⁶ Véase F. Yates, *The Art of Memory*, donde se describe magistralmente el modo en que los sistemas de memoria antiguos eran «imagentextos». Crucial para su descripción es el hecho de que Yates se dé cuenta de que al inventor legendario del arte de la memoria, Simónides de Ceos, también se le acredite como creador de la tradición de la *ut pictura poesis* (véase la p. 28). David Krell habla sobre la comparación del alma con un libro ilustrado en el *Filebo* de Platón, apuntando que el alma contiene dos «artistas», un «escriba interno» y un «pintor... que viene después del escriba y pinta en el alma los iconos de estos discursos... Así, las gráficas del alma... incluyen la incisión tanto de palabras como de imágenes...» (véase *Memory, Reminiscence and Writing*, p. 46).

tados por imágenes –y en ocasiones hasta palabras– impactantes); también es una forma de cartografiar una interpretación oral, una oración de memoria, sobre una estructura visual. Es decir, la memoria es una *imagentexto*, un sistema de código-doble para el almacenaje y recuperación mental que puede utilizarse para recordar cualquier secuencia de cosas, desde historias, a discursos o listas de cuadrúpedos.

En este punto, se podría objetar que resulta poco apropiado conectar los antiguos sistemas de memoria de la retórica clásica con la problemática de la memoria en la narrativa de esclavos. El problema no sólo reside en el anacronismo (debería haber una «historia de la memoria» que reconstruyera los modelos de memoria apropiados para el siglo diecinueve), sino también en la «adecuación». Los sistemas de memoria antiguos son artificiales, técnicas cultivadas y diseñadas como ayudas para la interpretación verbal pública; el sentido moderno de memoria la trata como algo más parecido a una facultad natural, un aspecto de la conciencia privada. Los términos apropiados para este tipo de memoria parecerían situarse más cerca de la psicología que de la retórica. El argumento que trata de exponer este ensayo se enfrentaría a cada una de esas objeciones. Los retóricos antiguos consideraban la diferencia entre la memoria «natural» y la «artificial» como permeable. La diferencia entre la rememoración pública y la privada (es decir, entre la oración memorial y la sesión psicoanalítica) es exactamente lo que se encuentra bajo la mayor presión en las narrativas autobiográficas cuya función es la de ser testigo de una experiencia colectiva histórica¹⁷. Aún más fundamental es el hecho de que aunque las articulaciones culturales específicas de la memoria pueden variar de un lugar y momento a otro, la estructura compuesta de *imagentexto* de la memoria parece constituir una característica profunda que se preserva desde Cicerón a Lacan y a la organización de la memoria informática¹⁸. Las «historias», en el sentido de una secuencia de acontecimientos temporal, no son el único elemento de la memoria

¹⁷ Uno de los principales problemas de la literatura filosófica sobre la memoria que reúne el importante estudio de David Krell es que trata a la memoria sobre todo como un fenómeno subjetivo, privado e individual: una relación entre un «alma» y su pasado, en lugar de una actividad pública, intersubjetiva, una recolección colectiva del pasado social. Quizá sea por esto por lo que el estudio de Krell pasa por alto el problema de la memoria y el aprendizaje, el «pasar» la memoria en la tradición oral y en el registro histórico, y por lo que su enfoque tiende a repetir las aporías entre formas de entender la memoria como una actividad espiritual e inmaterial, por un lado, y una tecnología mediática y corpórea de tipos, iconos y huellas gráficas, por el otro. En mi opinión, la razón por la que estas descripciones de la memoria inevitablemente apelan a modos de escritura, pintura, fotografía, escultura, impresión, etc. es que la memoria es un fenómeno intersubjetivo, la actividad no sólo de la rememoración *de* un pasado *por* un sujeto, sino una rememoración *para* otro sujeto. Quizá la narrativa de esclavos y las historias de victimización y abyección de manera más general sólo consigan que esta pregunta se vuelva ineludible: «¿Recordadas *para* quién?». Una descripción de la memoria que pone de relieve su función social aparece en el libro de J. Le Goff *History and Memory*, trad. de S. Rendall y E. Claman, Nueva York, Columbia University Press, 1992.

¹⁸ El recuento que hace David Krell de formas filosóficas de entender la memoria desde los antiguos al empirismo, el idealismo alemán y los estudios contemporáneos sobre inteligencia artificial defiende «la capacidad de pervivencia del modelo antiguo de memoria. En las psicologías, neurofisiologías y bioquímicas empíricas y cognitivas, al igual que en las tecnologías de procesamiento de datos e información, perdura el mismo modelo, incluso cuando la cera ha dado paso a la cinta magnética o el disquete electrónicos», *Memory, Reminiscence, and Writing*, p. 5.

que se puede sacar del almacén de ésta. Las descripciones también y poseen un estatus bastante extraño en relación al orden visual y espacial del que emergen. Se podría pensar en la descripción como un momento de la narración en el que la tecnología de la memoria amenaza con colapsarse en la materialidad de sus medios. La descripción «detiene» o arresta el movimiento temporal a través de la narrativa; según Genette, «extiende la narrativa en el espacio»¹⁹. Pero el sentido del sistema de memoria espacial es el movimiento ordenado y fiable a través del *tiempo*. La descripción amenaza la función del sistema, deteniéndose para mirar con demasiado detalle y durante demasiado tiempo a sus partes: a esos «lugares», con sus «imágenes», que están en el almacén de la memoria. La memoria, al igual que la descripción, es una técnica que debería estar subordinada a la libre temporalidad: si la memoria se vuelve dominante, nos encontramos anclados al pasado; si la descripción gana la batalla, la temporalidad narrativa, la progresión hacia un fin se pone en peligro y nos quedamos paralizados en la proliferación infinita de detalles descriptivos.

Es por esto por lo que tanto la descripción como la memoria se caracterizan normalmente como funciones instrumentales o «sirvientes» en los campos de la textualidad y la vida mental. La memoria es una tecnología para ganar libertad de movimiento en la temporalidad subjetiva de la conciencia y la temporalidad objetiva de la *performance* discursiva, así como un control sobre éstas. No tener memoria es ser un esclavo del tiempo, quedarse limitado al espacio; tener memoria es utilizar el espacio como un instrumento para el control del tiempo y el lenguaje. En palabras de Gerard Genette, la descripción es el «esclavo, siempre necesario, siempre sumiso y nunca emancipado» de la temporalidad narrativa²⁰. Por supuesto, Genette no habla aquí acerca de la «narrativa de esclavos», sino de la narrativa en general y de las jerarquías internas a las estructuras narrativas típicas. Así pues, las preguntas que necesitamos responder son engañosamente simples: ¿Cómo participan estas jerarquías formales o estructurales de la narrativa y la memoria de las varias formas de jerarquía y dominación social? ¿Cómo «sirven» los componentes descriptivos de la narrativa y la tecnología visual / espacial de la memoria a la articulación de la «voz del sirviente»? ¿Qué sucede cuando la «servidumbre de la descripción» se dirige de forma explícita a la *descripción de la servidumbre*, cuando la memoria de la esclavitud es narrada?²¹

¹⁹ G. Genette, «The Frontiers of Narrative», capítulo 7 de *Figures of Literary Discourse*, trad. de A. Sheridan, Nueva York, Columbia University Press, 1982, pp. 127-143.

²⁰ *Ibid.*, p. 134.

²¹ Por supuesto, la jerarquía narrativa / descripción, es sólo una de las muchas sedes de diferencia y poder en la estructura de la textualidad. Las distinciones entre el habla y la escritura, entre contar una historia y comentarla, quizá constituyan unos umbrales de confrontación aún más evidentes. La lucha de Frederick Douglass con los abolicionistas garrisonianos se llevó a cabo, las más de las veces, en estas fronteras textuales. La decisión de Douglass de que *escribirla* (en lugar de sólo servir al movimiento como orador), y de que sería un *editor* (en lugar de servir sólo de escritor para las publicaciones de Garrison), constituye un cruzamiento deliberado de estos umbrales dentro de la institución literaria. La posibilidad de que dichos umbrales ya los hubiera cruzado Douglass la primera vez que abrió la boca es algo que se refleja en las primeras reacciones a su oratoria: «En esos días, cada vez que Douglass dejaba de narrar los males que había sufrido para comenzar a denunciarlos, Garrison los corregía suavemente susurrando "Cuenta tu historia, Frederick" y John Collins le diría de forma más di-

Dar cuenta de estas preguntas requeriría pensar no sólo las relaciones de poder entre el amo y el esclavo en la estructura de la representación, sino que también haría alusión al problema de la economía y el intercambio: el valor de la narrativa, la conversión desde el esclavo-como-mercancía a la *narrativa* de esclavos-como-mercancía. En lugar de una respuesta tan completa, permítanme ofrecer simplemente un inventario de la intersección entre narrativa / memoria / esclavitud en términos de lo que Derrida ha llamado «economímesis»²².

Narración como enumeración. Hemos de considerar toda la variedad de figuras que relacionan la narración con el contar, el recontar, o el «dar cuenta». (en francés, sería un *conte*), entre contar (*telling*) y sacar cuenta (*talking*) de un total numérico, así como la relación entre «historias» (*stories*) y «almacenaje» (*storage*). La descripción, en particular, se suele figurar como la sede textual de mayor riqueza, una cornucopia ilimitada de ricos detalles, representada en la retórica de la «copiosidad».

La memoria como casa-de-cuentas. Necesitamos recordar las figuras de la memoria como almacén en el que la experiencia queda «depositada» (a veces para acumular «interés») y la de la tecnología de la memoria caracterizada como un instrumento para «sacar» esos depósitos según demanda²³. La descripción de Cicerón de la invención de la memoria artificial en *De Oratore*²⁴ cuenta la historia de la invención de la memoria como la historia de una niña desgraciada, al no haber dado al poeta / rétor (y supuestamente) a los dioses lo que les correspondía. Simónides dedica la mitad de su poema a los dioses gemelos Castor y Pólux y la otra mitad a su patrón, Escopas, que con tacañería se niega a pagar por el poema completo y le dice a Simónides que le pida la otra mitad a los dioses. Un sirviente llama entonces a Simónides, diciéndole que dos jóvenes le esperan fuera. Mientras Simónides está fuera, el salón del banquete se derrumba, aplastando a Escopas y a sus huéspedes, dejando sus cuerpos desfigurados e irreconocibles para todos menos para Simónides, que es capaz de identificar los cuerpos porque había estado utilizando los lugares arquitectónicos de la sala como un sistema de memoria para sus propias recitaciones. El palacio de la memoria del halago, la celebración lírica y la generosidad libre se ha transformado en un mortuorio; la memoria de las palabras da paso a una re-memoración (*re-membering*) de cuerpos desmembrados (*dismembered*).

El esclavo como mercancía. El problema central es el de la reducción de la persona e individualidad humana a un estatus no sólo de mera instrumentalidad y servidumbre, sino de mercancía, de objeto de intercambio económico. En su análisis del carácter de fetiche de la mercancía, Marx se imagina lo que sucedería si la mercancía pudiera hablar. Me gustaría sugerir que la respuesta más profunda está contenida en el

recta: «Danos los hechos... ya nos preocupamos nosotros de la filosofía». Citado en R. Stepto, «Storytelling in Early Afro-American Fiction: F. Douglass, "The Heroic Slave"», en H. L. Gates, Jr. (ed.), *Black Literature and Literary Theory*, Nueva York, Methuen, 1984, p. 175.

²² J. Derrida, «Economímesis», *Diacritics* 11 (verano 1981), pp. 3-25.

²³ Véase Carruthers, *The Book of Memory*, sobre la memoria como un «cofre de tesoros» y una «bolsa de dinero» (p. 39).

²⁴ Contado en Yates, *The Art of Memory*, capítulo 1.

nexo entre la narrativa, la memoria y la esclavitud. No se trata sólo de que el esclavo hable de un tiempo en el que él era una mercancía, sino de que su hablar de sí mismo se convierte en una nueva forma de mercancía²⁵. La memoria del sufrimiento del esclavo se intercambia por dinero y crédito y los «documentos acreditativos», las «cartas de crédito» que verifican la verdad de la narrativa, son tan importantes como la «historia propiamente dicha». La narrativa de esclavos se convierte en su principal capital, el capital cultural que invierte al ponerlo en circulación. Sus recuerdos son dinero, sus relatos le reportan «interés» en un mercado que escapa a su control. La abolición de la esclavitud después de la Guerra Civil fue un desastre para el mercado literario de la narrativa de esclavos. David y Gates dicen que «esencialmente, la narrativa de esclavos propiamente dicha no podía seguir existiendo una vez que la esclavitud había sido abolida»²⁶. El valor de la narrativa de esclavos parecía depender de la existencia real de la esclavitud como bien, como si ésta fuera una reserva de oro de «verdadera riqueza» en sufrimiento humano que se necesitaba para respaldar la moneda en papel de los escritos sobre la esclavitud.

Los estudios de Marcel Mauss sobre el intercambio en las sociedades arcaicas sugieren que la esclavitud es inseparable del problema general del ser humano como objeto de intercambio, como un artículo que se puede «dar libremente» en rituales y agasajos con regalos, o que puede ser comprado y vendido en el mercado²⁷. (Sethe, el personaje principal de la novela *Beloved* de Toni Morrison, es un «regalo oportuno para la señora Garner»²⁸; Frederick Douglass fue regalado a su amo por un pariente de éste de Baltimore.) El esclavo suele aparecer como mercancía, junto a los muebles, los artefactos simbólicos y ornamentales, los animales y (más notablemente) a las mujeres y los niños²⁹.

Esta conjunción sugiere que el problema especial del discurso del esclavo podría aclararse en los contextos del «discurso del objeto» o éfrasis (cuando los objetos mudos parecen hablar), prosopopeya o personificación (cuando lo no humano adquiere una voz) y, de forma más evidente, las narrativas de mujeres y niños. «La éfrasis y el otro» investigó el problema del discurso del objeto, especialmente el del objeto-como-persona. En lo que queda de este ensayo quiero regresar al problema de la narrativa

²⁵ James Olney apunta que «las vidas narrativas de los ex esclavos eran poseídas y utilizadas por los abolicionistas hasta el mismo punto que sus verdaderas vidas lo habían sido por los esclavistas» (en Davis y Gates, *The Slaves' Narrative*, p. 154). Frederick Douglass dice que cuando se le pidió que hablara en una convención contra la esclavitud en 1841, sintió que «se trataba de una cruz severa con la que cargué de mala gana. En realidad, me sentía como un esclavo y la idea de hablarle a los blancos pesaba sobre mí. Hablé sólo unos instantes, cuando sentí un grado de libertad», *Narrative*, p. 119.

²⁶ Davis y Gates, *The Slaves' Narrative*, p. xxii.

²⁷ M. Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, trad. de W. D. Halls, Norton, 1990. En adelante el número de página se citará en el texto. Debo a las conferencias de Jacques Derrida *Le donner le temp* (ahora publicado en inglés como *Given Time*, Chicago, University of Chicago Press, 1993) y a una serie de conversaciones con el profesor Derrida la aplicación de la obra de Mauss a la cuestión de la esclavitud.

²⁸ T. Morrison, *Beloved*, Nueva York, Plume Books, 1987, p. 10. En adelante el número de página se citará en el texto.

²⁹ Véase Mauss, *The Gift*, p. 49.

de esclavos con una serie de imágenes de conjunciones específicas de descripciones y memoria en las imagentextos de mujeres, niños y «sobrevivientes», representantes de grupos que, cada uno a su manera, han padecido formas de sometimiento y cruel impotencia que son las que han motivado esos actos públicos de autobiografía. Por supuesto, para empezar es necesario anotar algunas diferencias. La narrativa de mujeres suele describir recuerdos de un sometimiento y una victimización que pueden ser comparables a la narrativa de esclavos, pero rara vez lo hace desde la perspectiva de una «ex mujer», mientras que, como apuntamos anteriormente, la narrativa de esclavos siempre parece ser la del «ex esclavo». Las narrativas de recuerdos de infancia, al igual que las de mujeres y las de esclavos, suelen rememorar la pobreza y la impotencia, pero recuerdan un campo de experiencia que, a diferencia de la esclavitud y la cualidad de ser mujer, parece ser algo tan universal como es posible imaginar. La narrativa de sobrevivientes es la que más se acerca a la frontera del «vacío» en la memoria que Frederick Douglass describe, pero ese vacío no adopta la forma de una condición de servidumbre y mercantilización perdurable, sino la de la amenaza de, por un lado, la total extinción de la memoria que atestigua y, por el otro, el dolor insostenible de la memoria vivida.

.....

El preludio de Wordsworth me servirá como paradigma de la narrativa autobiográfica basada en recuerdos de la primera infancia. La caracterización que hace Wordsworth de su infancia como un «tiempo de buenas simientes», de libertad bendita y deleite sensual, puede parecer un ejemplo inapropiado que juxtaponer a los horrores de la narrativa de esclavos, pero lo que hace interesante la comparación es precisamente la distancia y la libertad de *El preludio* respecto a esos temas. *El preludio* trata sobre la narrativa y la memoria en tanto que tecnologías de la libertad y del poder. Está lleno del tipo de reflexiones complejas sobre la memoria que supuestamente no encontramos en la narrativa de esclavos y parte de una posición social de «conciencia burguesa» muy parecida al liberalismo sentimental que enmarcó la temprana recepción abolicionista de la narrativa de esclavos.

Al igual que las narrativas de esclavos, la autobiografía de Wordsworth está salteada de pasajes descriptivos intensamente visuales que él llama «puntos de tiempo», una transferencia de la arquitectura de la memoria clásica sobre escenas de (casi siempre) paisajes naturales. Las experiencias que se almacenan en estos lugares de la memoria desempeñan un papel doble como (1) repositorios de «riqueza» poética, almacenes de impresiones que alimentan la imaginación del poeta maduro, y (2) recordatorios del poder, de la tranquilidad de saber que «la mente es señora y ama» y el sentido externo el «sirviente obediente» de la «voluntad» de la mente. Lo que Wordsworth llama el «ojo» de su canción deambula libremente por estas escenas de la memoria, «rememorando» el «interés» que fue puesto en ellas y utilizando su poder visionario para deshacer el «despotismo del ojo».

O, en cualquier caso, ésa es la ideología de Wordsworth de una dialéctica del amo y el esclavo estabilizada entre la narración temporal y la descripción espacial, la madurez adulta y la sensualidad infantil. Sin embargo, de hecho, las posiciones de domi-

nio y servidumbre no están tan seguras como le gustaría a Wordsworth. Los «puntos de tiempo» no suelen mostrarnos la «soberanía» de la mente o la voluntad, sino la anarquía de la imaginación y la sensación. No nos muestran una subjetividad temporal que se mueve libremente, sino una tendencia compulsiva a regresar a la escena de experiencias traumáticas, a menudo caracterizadas por un «pavor visionario» y un empobrecimiento y cargadas de una culpa sin nombre y exorbitante. El poeta maduro podrá decir que ha «controlado» al niño sensual que fue una vez, pero el Niño todavía se impone como el Padre del hombre, una imagen de un poder y libertad perdidos que se aleja frente a un futuro de poder menguante y de pobreza imaginativa. Dicho brevemente, el «control» de Wordsworth es la ambivalencia del «sujeto soberano» burgués, un rol bastante más modesto que el que su desmesurado egoísmo le podría hacer declarar. La narrativa de progreso de Wordsworth a través de la estructura de espacio-tiempo de su sistema de memoria da cuenta tanto de un hombre que huye de algo que le horroriza, como de un hombre que busca algo que ama.

Si *El preludio* ejemplifica la ambivalente conjunción de la narrativa, la memoria y la sujeción característica de la «sensibilidad poética» masculina de principios del siglo diecinueve, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, proporciona su contrapartida en la mujer poética. Sin embargo, para Jane, el egoísmo sublime de *El preludio* (y la ambivalencia sobre el yo como «amo» o «esclavo» que acompaña a éste) no resulta tan evidente. *Jane Eyre* parece diseñada para afirmar tanto la posición social de servidumbre tematizada (el progreso de la gobernanta que pasa de ser una huérfana excluida de la sociedad a alcanzar la seguridad de una esposa y madre) como la servidumbre formal de la descripción del espacio visual, la renuncia a las acciones narradas en el tiempo. Esta característica se anuncia en la primera frase de la novela, una declaración en negativo: «No cabía la posibilidad de dar un paseo ese día», seguida inmediatamente de una afirmación de esa negatividad: «Me alegraba de ello»³⁰. Por supuesto, no quiero decir que *Jane Eyre* no tenga acción ni temporalidad, sólo que la narración de la acción queda subordinada a, y organizada por la descripción de —o incluso por la fijación en— la escena espacial. El narrador de *Jane Eyre* ni siquiera tiene la ilusión de una libertad como la de Wordsworth para deambular «a voluntad» por el espacio y el tiempo, eligiendo lugares y acciones según lo requerido por una narrativa de la liberación. Su narrativa se delimita estrictamente a una serie de lugares que deben entenderse también como tiempos. En cada uno de estos lugares-tiempos (Gateshead Hall, Lowood School, Thornfield, Marsh End, Ferndean) la circunscripción del punto de vista refleja el encierro de la heroína. Estos «puntos de tiempo» se parecen más a prisiones. Cuando Jane mira a un horizonte infinito como el de Wordsworth desde su ventana («estaba el jardín; estaban las faldas de Lowood; estaba el horizonte de colinas») y ansía la «libertad» que éste sugiere, su reacción inmediata es abandonar su petición en favor de una oración por «una nueva servidumbre» (p. 117). Dentro de cada uno de estos lugares de memoria, la narrativa enfatiza el papel de Jane como el sujeto que ve, una ob-

³⁰ C. Brontë, *Jane Eyre*, 1847, Hammondsworth, Penguin Books, 1966, p. 39, en adelante el número de página se citará en el texto.

servadora de ojos sagaces y una pintora visionaria, y los pasajes entre estos lugares quedan ocultos por episodios de una visión relativamente inestable y una representación narrativa incierta. La transición desde Gateshead a Lowood sucede en un viaje nocturno y soñoliento; la mudanza desde Lowood a Thornfield se presenta como el vacío no representado entre los actos de una obra de teatro; la huida de Thornfield hacia Marsh End la cuenta un narrador perdido en una tormenta.

Tanto en *El preludio* como en *Jane Eyre*, el papel de la memoria y la tecnología de la memoria como un sistema de compuestos imagen-texto parece ser constructivo y positivo. La memoria, al igual que la descripción, es la sirviente de la narrativa y de la identidad del narrador. Los puntos de tiempo y los lugares-tiempo permiten que la vida del narrador sea re-montada, re-cordada y re-vivida, en un intercambio mutuo con el lector. El «amigo» al que se dirige Wordsworth se convierte en un «nosotros» que regresa con él al origen de su propia conciencia, un colaborador en el proceso de transformar los lugares de memoria privados de Wordsworth en lugares comunes públicos que se convertirán en un patrimonio compartible, la renovada identidad nacional del «alma inglesa». El lector de *Jane Eyre* se encuentra, al igual que Rochester, en la paradójica posición de amo y sirviente, «llevado de la mano» (en palabras de Virginia Woolf) y forzado a ver lo que Jane ve. Jane «sirve» como nuestros ojos; al igual que el amo de Hegel, el lector se convierte en un supervisor dependiente. Como Wordsworth, Jane publicita su memoria no tanto para establecer la esfera pública utópica de la «naturalidad» inglesa, como para estabilizar una esfera de privacidad femenina en la que pueda ejercitarse cierta libertad limitada y terapéutica.

Pero la memoria, como a Borges le encantaba recordarnos, puede resultar ser un caramelo envenenado, una bendición que se mezcla con otras cosas, y aquí «mezcla» no se refiere sólo a la ambivalencia estabilizada que narran Wordsworth y Brönte. ¿Qué pasaría si la memoria nos llevara a ese vacío anterior a la memoria que conjuraba Frederick Douglass? ¿Qué pasaría si los materiales de la memoria fueran sobrecolectores, tan traumáticos que recordarlos amenazaría a la identidad en lugar de reconstruirla? ¿Qué pasaría si la identidad tuviera que constituirse a partir de una amnesia estratégica, un recuerdo selectivo y, por tanto, una *des(re)memoración* (*dis[re]membering*) de la experiencia? ¿Qué pasaría si la tecnología de la memoria, el compuesto arquitectónico visual-verbal del palacio de la memoria, se convirtiera en una casa encantada? ¿Qué pasaría si la recolección nos llevara de vuelta no ya a una esfera pública o privada estable, sino a lo que Hortense Spillers llama «el movimiento vertiginoso de una empresa simbólica» que debe reinventarse continuamente?³¹

La negatividad de la memoria, la necesidad de olvidar mientras se recuerda, quizá quede ilustrada de forma más vívida por las narrativas de los supervivientes del Holocausto. Por ejemplo, *Shoah*, de Claude Lantzmann, excluye de forma rigurosa cierto tipo de memoria y narración visual, negándose a enseñar ninguna imagen documental de los campos de concentración ni de la guerra³². Todas las representaciones visuales

³¹ Spillers, «Changing the Letter», p. 29.

³² Cfr. el borrado de la memoria visual en *Maus* de Art Spiegelman, del que se habla en el capítulo 3 de este volumen.

de los campos se sitúan en el presente de la narración de la película, desde el punto de vista de su *récit*, en el *ahora* de la década de 1980. Auschwitz se presenta como un paisaje pastoral y primaveral en el que todos los signos del horror y el sufrimiento están mudos y casi olvidados. La memoria la arrastra la banda sonora, la voz del entrevistador y sus interlocutores, reconstruyendo dolorosamente no sólo «lo que sucedió» (la *bistoire* de la narrativa), sino también cómo se sintió, cómo se vio, cuál fue su experiencia. Mientras que el ojo de la cámara de Lantzmman parece deambular ciegamente, casi sin rumbo por la superficie ilegible de un paisaje que ha borrado todos los contornos de la memoria, preservando sólo los más generales, el diálogo en *off* penetra en este paisaje, indaga en él, como un cirujano que buscara un cáncer oculto. En ocasiones el paciente grita y protesta, como cuando un superviviente estalla, lleno de resentimiento hacia las preguntas insistentes y aparentemente impertinentes de Lantzmman acerca del color de los camiones que los llevaban a los campos.

«¿De qué color eran los camiones?»

«¿De qué color? ¡No me acuerdo! Quizá verdes, creo. No; no te lo puedo decir. Te diré lo que sucedió, pero no me pidas que regrese a la memoria. Nunca regreso a la memoria.»

Negarse a «regresar» a la memoria, algo que provoca la petición de recordar un color, es negarse a revivir una memoria visual, a recordar la experiencia en una forma que acerca demasiado a reexperimentar lo indecible. «Decir» o «transmitir» una historia, el recuento verbal y público de una secuencia temporal de eventos, es posible, quizá permite controlar los materiales. Pero *describir* la experiencia, recontar la densidad experiencial de los detalles visuales, especialmente de aquellos detalles triviales que no ayudan a que la narrativa avance, sino que «extienden la narrativa en el espacio», tal como diría Genette, esta forma de contar es demasiado peligrosa. Amenaza con controlar al narrador, con producir de forma demasiado vívida un *effet de reel* y llevar al narrador «de regreso a la memoria», a un lugar que no puede soportar. El imaginario visual de la descripción narrativa activa la mnemotécnica como una tecnología incontrolable; las figuras fantasmas del paisaje o del palacio de la memoria amenazan con regresar a la vida, con ser rememoradas (*re-membered*) y resucitadas, como espectros que actúan sobre el mundo material y el cuerpo del narrador. Deberíamos recordar el origen legendario del sistema de memoria retórico, en el que se le pedía a Simónides que identificara los cuerpos desfigurados de los que habían muerto al desmoronarse el salón de banquetes / palacio de la memoria sobre ellos. Simónides tuvo que transformar la función de la memoria, de modo que ésta abandonó su función de ayuda para la interpretación pública, para convertirse en un modo privado de rememoración experiencial que, a su vez, haría posible la conmemoración pública de los muertos. Aunque había sido engañado por Escopas, Simónides, el único superviviente, se lo debe a sus oyentes. Las narrativas de supervivientes del Holocausto también constituyen el pago de una deuda a los muertos; la incapacidad para ser testigo puede ser incluso más insoportable que el acto de rememoración. Tal como apunta Mauss, «el castigo por violar la reciprocidad» del regalo en los sistemas de intercambio arcaicos «es la esclavitud por deuda» (p. 49).

En la novela de Toni Morrison *Beloved* se insiste en una obligación de recordar parecida, la obligación de transportar la memoria de vuelta a unos materiales que han sido olvidados y que resultan inmemoriales, de explorar tanto la experiencia reprimida como aquella que se encuentra en el vacío que precede a la memoria³³. Morrison describe su propio método de «arqueología literaria», en su ensayo «Sites of Memory» («Sedes de la memoria»), como una «rememoración que se desplaza desde la imagen... al texto». Comenzando con «un viaje a un lugar para ver qué restos quedaron y reconstruir el mundo que esos restos podrían implicar», se mueve hacia un texto, una narrativa, una descripción de procesos temporales que fueron los que produjeron la imagen. «Por imagen», insiste Morrison, «no me refiero a un “símbolo”», un signo literario prefabricado. «Simplemente me refiero a una “imagen” y los sentimientos que acompañan a esa imagen³⁴.» Así pues, gran parte de la novela se construye sobre descripciones visuales intensamente vívidas de escenas memorables, lo que Sethe llama sus «rememorias»:

Hay algunas cosas de las que te olvidas. Hay otras de las que no te olvidas nunca... Lugares, los lugares están todavía ahí. Si una casa se quema, se ha perdido, pero el lugar –su imagen– permanece, y no sólo en mi memoria, sino también ahí fuera, en el mundo. Lo que recuerdo es una imagen que flota ahí fuera, fuera de mi cabeza.

Sethe insiste en que estas imágenes no son privadas ni subjetivas. No son meras «memorias», sino «rememorias», un término que sugiere una memoria que contiene su propio mecanismo independiente de recuperación de datos, como si la memoria pudiera recordarse a sí misma. Incluso si Sethe muriera, «la imagen de lo que hice, o supe, todavía permanece ahí fuera» (p. 36). Algo que dota a las rememorias de persistencia y objetividad es, por supuesto, el acto mismo de contarlas, que tiene el potencial de producir una reexperiencia del acontecimiento original, una «transmisión» de la rememoria. Cuando *Beloved* relata sus recuerdos a Denver, su hermana «comenzó a ver lo que estaba diciendo, no sólo a escucharlo» (p. 77).

Pero la voz narrativa de la novela de Morrison sugiere repetidamente que su propósito no es sólo el objetivo ficticio tradicional de «hacernos ver» estos eventos con un detalle vívido; tampoco se trata del objetivo histórico tradicional (tal como lo explicó Collingwood), de construir «una imagen, un todo coherente», y de llenar los huecos, penetrando en el «velo» que el dolor, el pudor y la amnesia nacional han situado sobre la experiencia indecible de la esclavitud americana. La historia de Morrison trata de convertir el proceso mismo de «pasar a otros» la historia y sus rememorias en su pro-

³³ Cuando acababa la última revisión de este ensayo, tomé constancia de la excelente explicación de la intersección entre la memoria «pública» y «privada», específicamente el psicoanálisis y la historiografía, en *Beloved* de Mae Henderson. Véase Henderson, «Toni Morrison's *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text», en H. Spillers (ed.), *Comparative American Identities*, Nueva York, Routledge, 1991, pp. 62-86.

³⁴ Citado en Henderson, «Re-membering the Body», pp. 65-66; véase también el texto de T. Morrison «Sites of Memory», en W. Zinsser (ed.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Boston, Houghton-Mifflin, 1987.

blema, en el tema de la historia en sí. El narrador concluye el capítulo final repitiendo tres veces «no se trataba de una historia para pasar a otros», un refrán ambiguo que sugiere tanto el imperativo de recordar como el de olvidar. ¿Se pone aquí el énfasis en «pasar», sugiriendo que no se trata de una historia que se pueda evitar, que no se puede «pasar de ella»? ¿Constituye la historia un bloqueo, una frontera imposible que impide al narrador o el oyente «pasar» desde la negritud y la esclavitud a la libertad?³⁵ ¿O es «pasar» una historia en el sentido de «narrarla» o «contarla» algo parecido a la diferencia entre entregar una historia como si fuera un objeto material, un regalo, un legado o una mercancía y simplemente «dar cuenta» de una serie de eventos como una forma de librarse de ellos? Esta diferencia se parece mucho a la división entre la *fijación* descriptiva en la rememoración visual y la reexperiencia y las formas de narrativa que tratan de «pasar» temporalmente a través de una secuencia de acontecimientos, pasando más allá de ellos con un relato que sitúa la historia, como se suele decir, «detrás de nosotros», o incluso «ante nosotros», como una historia que debe ser leída y releída. Genette reconoce que es posible que la «frontera» entre la narración / descripción no sea más que un desarrollo tardío de la historia de las estructuras narrativas; quizá una formación moderna que se conecta con la autobiografía secular, la forma narrativa en la que la memoria subjetiva y la privacidad establecen su relación «clásica» con la esfera pública³⁶. La frontera narración / descripción puede resultar no ser nada más que un fantasma de diferencia, un ideologema que se impone sobre una red sin fracturas de lenguaje y narración. Esto no significa que no influya sobre la actividad real de contar historias y recibirlas. La diferencia entre la visión y la voz, el narrador como un sujeto que ve y habla, entre el «pasar» una historia y contarla, acosa a la actividad de contar historias del mismo modo que los fantasmas acosan la memoria vital.

Los pasajes descriptivos de *El preludio* están acosados por unas «formas poderosas» que esconden una culpa acerca de un niño abandonado y una infancia que Words-

³⁵ Mae Henderson también llama la atención sobre esta ambigüedad y se preocupa acerca de las implicaciones de la lectura más evidente y literal de «no es una historia para pasar»: «¿Debemos dejar atrás la historia de Morrison junto al pasado de Sethe?... Es evidente que esta postura amenazaría con contradecir el motivo y el sentido de toda novela», que, en opinión de Henderson, sería la reconstrucción de la «historia pública» («Remembering the Body», p. 83). Como se evidenciará en adelante, creo que Morrison trata de adelantar el significado negativo y está afirmando la necesidad no ya de una «amnesia nacional», sino de un tipo de olvido parecido que podríamos llamar un «duelo nacional». Es evidente que la re-memoración vívida de imágenes, como la espalda azotada de Sethe, no puede ser producida para ser olvidada (véase F. Yates, *The Art of Memory*, capítulo 1, sobre la técnica de *desfigurar las imágenes agentes*, las figuras situadas en lugares de la memoria, a base de verter pintura roja sobre ellas para hacerlas más vívidas y memorables). Como la tarea de Simónides nos recuerda, los cuerpos desfigurados son re-memorados para poder ser identificados y recibir un reentierro adecuado, una ceremonia de conmemoración pública. La alternativa de este proyecto doble de desinternamiento y reentierro es el acoso de la memoria nacional por parte de los muertos inquietos, los fantasmas de esclavos cuyas experiencias y memorias no son pasadas. *Beloved* es utópica y cómica, con su fe en que esta nación podrá ser capaz de realizar la transición desde el acoso al duelo, desde la amnesia a la conmemoración pública.

³⁶ Utilizo el concepto de «esfera pública clásica» en el sentido de Jürgen Habermas, una formación que se asocia con el auge de las estructuras sociales burguesas en el siglo XVIII. Véase *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, MIT Press, 1989, y las observaciones sobre «Las imágenes y la esfera pública» con las que se introduce la parte V de este libro.

worth nunca llega a especificar³⁷. *Jane Eyre* está acosada por la figura marginalmente representable de Bertha Mason, la mujer criolla loca que vive en el ático. La construcción de la identidad segura de Jane depende, como Gayatri Spivak ha demostrado, de poder borrar su recuerdo –literalmente, de quemarla junto al lugar donde habita–³⁸. Pero la tarea de Toni Morrison es recordar la esclavitud, reconstruir el espacio-tiempo experiencial de la degradación racial, la pérdida de identidad y la servidumbre abyecta. El «acoso» de la memoria puede no quedarse marginado en la representación, se le debe permitir un dominio completo. El fantasma debe ser re-cordado tan vívida y físicamente que pueda levantar sillas, comer, ser visto por los vecinos, enfermarse, embarazarse y finalmente desaparecer a la vista de toda una comunidad. *Beloved* es posiblemente la historia de fantasmas más físicamente literal y material que nunca se haya escrito, y la razón de esto es que sus «rememorias» son demasiado poderosas y peligrosas como para pasarlas sin elaboradas defensas y mediaciones, incluidas la defensa de la risa y la presentación de un fantasma que se pasea bajo el sol de mediodía. *Beloved*, el bebé asesinado, debe ser al mismo tiempo recordado y olvidado, resucitado y desmembrado.

Todo el mundo sabía cómo se llamaba, pero nadie, en ningún sitio, sabía su nombre. Desmembrada y sin ser contada, no podía perderse, pues nadie la buscaba, e incluso si lo hicieran, ¿cómo podrían llamarla, si no sabían su nombre? Aunque ella reclama, no es reclamada. En el lugar donde se abre la hierba alta, la niña que esperaba para ser amada y gritar vergüenza, estalla en sus partes separadas, para hacer que sea más fácil que la risa masticatora se la trague y se la lleve.

No era una historia para pasarla.

La olvidaron como a un mal sueño. Después de componer sus relatos, darles formas y decorarlos, los que la vieron aquel día en el porche la olvidaron rápida y deliberadamente (p. 274).

Pero el narrador de Toni Morrison, la voz que habla / voz de *Beloved* no ha olvidado. Ella cuenta una historia que tiene que ver con recordar, desmembrar y des-rememorar. ¿Quién es ella? No podemos decirlo, ni siquiera en lo que se refiere a su género. Es una voz narrativa clásica y omnisciente, no se trata de un «Yo» / «Ojo» autobiográfico, como sucede en la narrativa de esclavos, sino de una voz / inscripción incorpórea y anónima que no puede ser localizada excepto por una cierta proximidad a Sethe, Denver, Paul D., *Beloved* y, de forma más general, a los lugares en donde transcurre y se rememora la mayoría de la historia. El narrador de *Beloved* es el fantasma de estos «lugares», los lugares-tiempos textuales o rememorias pictoriales a los que acosa sin cesar. El lugar-tiempo central de *Beloved*, el palacio de la memoria que estructura su narrativa, es una casa encantada, el número 124 de Bluestone Road, en

³⁷ Véase mi ensayo «Influence, Autobiography, and Literary History: Rousseau's *Confessions* and Wordsworth's *The Prelude*», *ELH* 57, 3 (otoño 1990), pp. 643-644.

³⁸ G. Spivak, «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism», en H. L. Gates, Jr. (ed.), «Race» Writing, and Difference, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 262-280.

Cincinnati, Ohio, el lugar en el que pueden recomponerse todos los demás lugares-tiempo de la historia (el paisaje de «El descampado», la pastoral de esclavos del «Dulce Hogar», los infiernos del campo de prisioneros de Georgia y el Middle Passage).

La centralidad de esta casa se enfatiza desde la primera frase de la novela: «El n.º 124 era rencoroso. Lleno de veneno de bebé. Las mujeres lo sabían y también los niños». El primer «personaje» que se introduce en la narrativa es la casa, pero ni siquiera se la nombra como casa (aunque se le otorga una emoción propia). Sólo un número designa la casa, un número que (como aprendemos al final del primer párrafo) «entonces no tenía... pues Cincinnati no llegaba tan lejos». En otras palabras, la narrativa comienza con una inmersión y distanciamiento simultáneos en la *histoire* que relata: «rencorosa» designa la condición de la casa desde 1855 a 1873, el periodo en el que estaba acosada por un fantasma invisible que rompía los espejos y dejaba sus huellas en los pasteles. Pero «124» designa esa casa en un periodo mucho posterior, cuando Cincinnati ha extendido sus suburbios, cuando la historia ha pasado a ser leyenda y finalmente a ser no más que una risa y un olvido³⁹. La frase inicial es, por tanto, anacrónica, temporalmente imposible. «124» nunca fue rencorosa; «la casa gris y blanca en Blueston Road» era rencorosa. La contradicción se da entre «contar» o «relatar» desde una perspectiva histórica (cuando «124» significa algo) y describir, recordar, situar y ver los colores y el lugar de una calle en particular, cuyo nombre deriva de los colores locales, como «blueston» (piedra azul).

La insistencia en producir esta frase cronológicamente imposible constituye el gesto con el que se inaugura una narrativa de «desrecuerdo». Nos muestra cómo contar una historia que no es una historia para pasar. Morrison también nos muestra qué significaría *no* ser capaz de desrecordar, verse sobrecogida por el recuerdo y por la reexperiencia de la esclavitud, cuando relata cómo Grandma Baby Suggs se retira de su papel activo como líder de la comunidad negra después de que ésta traicione a Sethe y Beloved muera. Grandma Baby se va a la cama: «Su pasado había sido como su presente –intolerable– y, como sabía que la muerte era cualquier cosa menos el olvido, utilizó la poca energía que le quedaba para reflexionar sobre el color». Es como si Baby Suggs estuviera llevando a cabo un ejercicio de amnesia, velando las imágenes desfiguradas de la memoria en sudarios rosas y azules. Quizá también estaba «reflexionando sobre el color» en un sentido más abstracto, como el «velo» o la línea de color que no sólo cubre las figuras de la memoria, sino que las desfigura antes de hacerlo.

124 Blueston Road, como todos los palacios de la memoria, es tanto un lugar privado como un sitio público, un «lugar común» en el imaginario social o incluso nacional. «No hay una sola casa en el país que no esté llena hasta el techo de la pena de algún pobre negro», así es como Baby Suggs responde de forma práctica a su acoso. Por tanto, la casa es «una persona más que una estructura» (p. 29) y, sin embargo, también es una estructura (como una persona) de los espacios intersubjetivos de la memoria. La hija de Sethe, Denver, ha «vivido toda su vida en una casa habitada por la

³⁹ La conjunción de la historia y la farsa de Hortense Spillers, «yokes» (*yugos*) y «jokes» (*chistes*), en su comparación de Harriet Beecher Stowe e Ishmael Reed, es pertinente en este punto. Véase «Changing the Letter».

actividad vital de los muertos» y, por tanto, la ve al mismo tiempo como una persona, un edificio y una narrativa llena de juegos de palabras alrededor de la «historia» (*story*) y el «almacenaje» (*storage*) de la memoria. Denver proporciona la visualización más explícita de la arquitectura narrativa y la sede figurada en la memoria que se ve aco-sada por el texto de *Beloved*, un pasaje magnífico que ofrece una metaimagen de la novela y el epígrafe final de este ensayo:

Fácilmente entró en la historia narrada que se extendía ante sus ojos sobre el sendero que siguió alejándose de la ventana. Sólo había una puerta hacia la casa y para llegar a ella desde la parte de atrás tenía que dar la vuelta alrededor de 124 hasta llegar a la parte de delante, pasando por el almacén, por la alacena. Y para llegar a la parte de la historia que más le gustaba, tenía que empezar desde bien atrás (p. 29).

III. *Textos pictoriales*

A primera vista podría parecer que el problema del texto en la imagen no es más que el reflejo especular del problema de la imagen en el texto. Al igual que sucede con los textos, las imágenes muestran un cierto recelo respecto a sus «otros» semióticos. El texto es una intrusión en la imagen, o incluso (como sugieren Magritte y Foucault) una negación o prohibición. Las etiquetas en la pared de un museo ocupan más tiempo del espectador que las imágenes. Son sustitutos del mirar, trocando la presencia visual y material de las imágenes por etiquetas, anécdotas y la reconfortante marca del artista famoso: «¡Ah, un Courbet!».

En general, los textos suponen una mayor amenaza a los conceptos de «integridad» o «pureza» de la imagen que a la inversa. Para empezar, se imponen de forma inevitable y literal dentro y alrededor de los objetos pictoriales: sobre las paredes, fuera, dentro, sobre el marco, o incluso «en el aire» a través del cual se mira al objeto y se conduce el debate respecto a éste. Por el contrario, las imágenes en los textos se consideran generalmente como insignificantes, figurativas y prescindibles: la *écfrasis* es un género menor y la descripción es meramente «accesoria» a la narrativa. Cuando el texto está imbricado con formas visuales literales y materiales (en la escritura interpolada con ilustraciones), refleja las numerosas estrategias prefabricadas de las que disponemos para desechar o poner entre paréntesis a éstas como características meramente suplementarias e inesenciales. ¿Resulta demasiado evidente y trivial apuntar que, en su mayor parte, la interpretación de las imágenes se conduce en varias formas de discurso verbal, mientras que la interpretación de los textos no se suele conducir mediante imágenes? Por supuesto, se podría decir que una imagen o fotografía «interpreta» un texto, pero estaríamos utilizando la palabra interpretación en un sentido muy general (como interpretación «creativa») y bien diferente de su significado profesional y disciplinar.

Esto se vuelve aún más evidente cuando comparamos las posiciones de las imagen-textos en las disciplinas de la historia del arte y los estudios literarios. A pesar de lo mucho que defiende la visualidad irreducible de sus objetos, la historia del arte se dedica sobre todo a insertar esos objetos en varios discursos explicativos e interpretativos; es por eso por lo que la llegada de la semiótica y la teoría literaria a la historia del arte, a pesar de algunas quejas farfulladas, ha sido casi siempre bienvenida como un acontecimiento liberador. Por el contrario, los estudios literarios no han sido exactamente transformados por los nuevos descubrimientos en el campo de la cultura visual. La noción de una «iconología del texto», de una relectura o revisión completa de los textos desde el filtro de la cultura visual, sigue siendo sólo una posibilidad hipotética, aunque la aparición de estudios sobre cine y cultura de masas y ciertas aspiraciones más amplias dentro de la historia del arte la hacen parecer cada vez más inevitable.

Así pues, la sutura de la imagentexto no constituye una relación simétrica o invariable, sino que depende del contexto institucional del medio en el que aparece. En el siguiente grupo de ensayos, investigo la dialéctica de la imagentexto en tres instituciones de la representación visual: (1) la pintura (y en particular la pintura abstracta modernista) y su reacción contra el «pictorialismo literario» tal como se resume en la tradición *ut pictura poesis*; (2) la escultura (en particular, la escultura minimalista posmoderna), cuya materialidad física y presencia en el mundo fuerza el problema de la «palabra y la imagen» a desplazarse hacia la relación entre la palabra y el *objeto*, entre los nombres y las cosas, entre el etiquetar y el mirar; y (3) la fotografía (específicamente en la forma compuesta conocida como «el ensayo fotográfico», tanto en el modernismo como en el posmodernismo) y la relación especial entre la imagen y el lenguaje que parte del medio pictorial que más antitético al lenguaje parece y que, sin embargo, tan habitualmente encontramos insertado en las representaciones verbales.

UT PICTURA THEORIA: LA PINTURA ABSTRACTA Y EL LENGUAJE

Cuando el purista insiste en excluir la «literatura» y la temática del arte plástico, ahora y en el futuro, de lo más que le podemos acusar es de una actitud ahistórica.

Clement GREENBERG, «Hacia un nuevo *Laoconte*» [1940]

Hace diez años se escuchaba por todas partes que el arte abstracto estaba muerto.

Alfred BARR, *El cubismo y el arte abstracto* [1936]

Puede que éste sea un momento particularmente favorable en la historia intelectual para llegar a entender nociones como «abstracción» y «lo abstracto», aunque sólo sea porque estos términos parecen haber quedado tan obsoletos o incluso anticuados en el presente¹. La obsolescencia de la abstracción se ejemplifica claramente en su centralidad en un periodo de la historia cultural que percibimos como algo que nos queda justo detrás, el periodo del modernismo, que abarca aproximadamente desde principios del siglo veinte, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial². El arte abstracto se ha convertido ya en un elemento familiar de nuestro paisaje cultural, se ha convertido en un monumento a una era que se desplaza desde la memoria viva a la historia. Los experimentos del cubismo y el expresionismo abstracto ya no son «experimentales» ni chocan a nadie: la abstracción no se ha asociado con la vanguardia artística des-

¹ Una versión de este ensayo fue escrita con ocasión de una conferencia magistral ofrecida en el Coloquio de la Universidad de Michigan sobre «Lo abstracto» en 1987. Agradezco las estimulantes respuestas que recibí entonces por parte de Rudolph Arnheim y Julie Ellison.

² Defino el modernismo y «la era de la abstracción» aquí, en los términos más habituales de la historia del arte, como un periodo que va desde Kandinsky y Malevich a (digamos) Jasper Johns y Morris Louis. Hay otras versiones de esta cuestión, que se remontarían la aparición de las vanguardias en la década de 1840 (T. J. Clark), al Romanticismo (Stanley Cavell), o incluso al siglo XVIII (Robert Rosenblum, Michael Fried). Mi postura sería que «lo Abstracto» como tal sólo se convierte en un eslogan evidente para el modernismo con la aparición de la pintura abstracta alrededor de 1900.

de hace por lo menos un cuarto de siglo, y sus principales obras maestras se han asentado ya firmemente en la tradición de la pintura occidental, su lugar en el canon está asegurado en nuestros grandes museos. Esto no quiere decir que ya no habrá más pintura abstracta, ni que la tradición esté muerta; al contrario, la obsolescencia que contemplamos constituye en un sentido profundo la precondition para la supervivencia de la abstracción como tradición que resiste cualquier posible asalto desde la vanguardia. De hecho, lo abstracto probablemente posea un poder institucional y cultural mayor como tradición de retaguardia del que jamás tuvo como desafío a la tradición desde la vanguardia³. Por esa misma razón, sus formas de autorrepresentarse deberán cuestionarse más profundamente que nunca, especialmente su forma de describir su naturaleza e historia. Esto parece importante no sólo por «dejar constancia clara» de cómo era el arte abstracto, sino para permitir una experimentación crítica y artística en el presente y poder explicar de forma más matizada tanto el arte premoderno como el posmoderno, los cuales corren el riesgo de quedar subsumidos por las fórmulas (y las reacciones contra las fórmulas) del formalismo abstracto. Si el arte y la crítica van a continuar desempeñando un papel opositor e intervencionista en nuestro tiempo, aceptar y reproducir de forma pasiva una tradición cultural poderosa como la del arte abstracto no será suficiente.

Se han contado muchas historias sobre cómo surgió el arte abstracto y mi propósito no es contar otra más en esta ocasión. En lugar de ello, lo que me gustaría es examinar unas cuantas variaciones importantes de estas narrativas que representan el arte abstracto como una represión de la literatura, del discurso verbal, o del lenguaje mismo, a favor de una visualidad «pura» o una forma pictórica, para preguntarme si esta represión consiguió llevarse a cabo y qué sentido tuvo. Una versión resumida de estas narrativas aparece en el párrafo inicial de un ensayo de Rosalind Krauss titulado «Grids» («Cuadrículas»).

En la primera parte de este siglo, comenzó a aparecer, primero en Francia, después en Rusia y Holanda, una estructura que se ha llegado a convertir en emblemática de la ambición modernista en las artes visuales. La cuadrícula, que emerge en la pintura cubista de la preguerra para volverse después más clara y manifiesta, anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad hacia la literatura, la narrativa o el discurso. Como tal, la cuadrícula ha realizado su trabajo con una eficacia demoledora. La barrera que ha impuesto entre las artes de la visión y las del lenguaje ha tenido un éxito casi

³ Un intento de demostrar este poder desde una postura conscientemente anacrónica y tardía aparecería en C. Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Altieri alega que «antes de permitirnos... una postura distanciada y analítica para leer *en contra* de los textos» de forma escéptica, deconstructiva e historizante, «debemos aprender a leer *a través* de ellos, llegando a apreciar las experiencias imaginativas específicas que ofrecen cuando los interpretamos como constructos autorales deliberados». Esto implica un proceso de lectura en dos estadios en el que la interpretación constructiva y apreciativa sienta las bases de las conexiones deconstructivas de las obras artísticas con las prácticas sociales y con la ideología. Pero Altieri pasa de inmediato a negar este segundo estadio: «Una vez que hemos realizado el trabajo necesario... tal empresa sospechosa parece no tener mucho sentido» (p. 7). La necesidad mutua de estos dos estadios es, en mi opinión, la dialéctica fundamental de la crítica histórica.

completo al aislar las artes visuales a un campo de una visualidad exclusiva, defendiéndolas de la intromisión del habla⁴.

El argumento principal de este alegato parece evidente, pero hay algo curiosamente contradictorio en las figuras retóricas que emplea Krauss. Por ejemplo, parece algo extraño que describa esta imagen de la hostilidad al lenguaje como una estructura «emblemática», ya que los emblemas, junto con los jeroglíficos, los pictogramas y los símbolos, son el tipo de imágenes que tradicionalmente se consideraban como más contaminadas por el lenguaje; de hecho, un emblema es una forma compuesta visual-verbal, una imagen alegórica acompañada de una explicación textual. Y parece casi voluntariamente paradójico que se personifique esta cuadrícula antilingüística con su «voluntad de silencio» como alguien que «anuncia» cosas. Si esta cuadrícula hubiera tenido tanto éxito al situar una barrera entre las artes de la visión y las del lenguaje, nos tenemos que preguntar cómo podría haber tenido la elocuencia que Krauss le atribuye.

Por muchas críticas que le podamos hacer a la retórica de Krauss, de lo que no podríamos acusarla es de presentar una historia del arte abstracto excéntrica y sin precedentes. Podríamos incluso estar de acuerdo en que se trata de una versión completamente ortodoxa de la historia, que se ha contado repetidamente de varias formas durante los últimos noventa años, normalmente bajo el membrete de abstracciones como la «opticalidad» y la «pureza»⁵. El artista abstracto, como diría Clement Greenberg, es un «purista» que «insiste en excluir la "literatura" y la temática de las artes plásticas»⁶. Aunque la eliminación de la temática —el objeto representado de la pintura tradicional— sea el gesto más famoso y evidente del arte abstracto, el verdadero problema para Greenberg eran las inevitables asociaciones literarias que ésta acarrea: «No fue la imitación realista misma la que resultó dañina, sino la ilusión realista al servicio de... la literatura»⁷.

El proyecto de la pintura abstracta (tal como lo entendían algunos de sus principales defensores) consistía sólo de forma secundaria en la superación de la representación o la ilusión: su objetivo principal era la erección de una muralla entre las artes de la visión y las del lenguaje. A veces este proyecto se expresa de forma más general como un ataque sobre la «confusión de las artes», el desdibujar las fronteras entre la pintura y otros medios. En la descripción fuertemente influyente que hace Michael

⁴ R. Krauss, «Grids», en *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 9; en adelante los números de página se citarán en el texto.

⁵ Hay que tener en cuenta que la propia Krauss ha sido una crítica abierta de la ortodoxia de la «pureza óptica» en sus escritos más recientes. Véase su ensayo «Anti-Vision» en *October* 36 (primavera 1986), y *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993.

⁶ Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, 2 vols., J. O'Brian (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1986, I, p. 23. En adelante, todas las citas serán de esta edición, aludidas en el texto por volumen y número de página.

⁷ Greenberg matiza esta afirmación especificando que la literatura «sentimental y declamatoria» es la principal culpable, pero después corrige su matización diciendo que *todo* «el arte occidental y grecorromano» demuestra que estos ofensivos valores literarios van «de la mano» de la «ilusión realista» (Greenberg, «Towards a Newer Laocoon» [1940], I, p. 27).

Fried de la pintura abstracta, esta confusión se llama «teatralidad», un término que evoca la mezcla necesaria de códigos visuales / verbales en la presentación teatral y que designa una noción del arte como actos performativos y persuasorios dirigidos un observador del que son conscientes⁸. Fried comienza su famoso ensayo «Art and Objecthood» (1967) sugiriendo que un arte anti- o pos- moderno (lo que Fried llama un arte «literalista») consigue esta orientación teatral recurriendo al lenguaje: «Busca declarar y ocupar una posición que pueda formularse en palabras y, de hecho, que haya sido formulada por algunos de sus más importantes exponentes... Esto es lo que la diferencia de la pintura y la escultura modernista» (p. 438). Deberíamos tomar nota aquí de la sutil evocación en la afirmación de Fried. La formulación de una posición literalista «en palabras» y el hecho de que esta posición ha sido formulada «por algunos de sus más importantes exponentes» (y no por los críticos) son igualmente importantes para distinguirla del modernismo. Se supone que el arte modernista ocupa una posición que o *no puede*, o *no necesita* ser formulada en palabras, en un sentido fundamental, especialmente por sus exponentes. Ciertamente, esto no puede querer decir que el arte modernista escape al comentario verbal (la propia escritura de Fried da fe de ello), pero sugiere que el modernismo en las artes visuales implica una cierta resistencia al lenguaje, una disciplina del ojo y de la voz crítica / artística que busca reconocer la presencia pura y silenciosa de la obra. Las palabras nos permiten situar la pintura «en una situación» que «incluye al espectador» (p. 445), comprometiendo la pureza del medio al reducirla a retórica y convirtiendo las pinturas en meros objetos «literales»⁹ dentro de una disposición escénica. Lo que está en juego en esta elección entre la pureza y la confusión es, cuando menos, los valores de la tradición modernista en contraposición con los de las artes y los movimientos rivales: «Hay una guerra en curso entre el teatro y la pintura moderna, entre lo teatral y lo pictórico» (p. 451). Cuando más, son los valores del arte en sí los que están en juego: «El teatro y la teatralidad están en guerra hoy en día, no sólo contra la pintura modernista... sino contra el arte en sí» (p. 455); «los conceptos de valor y calidad —y, en la medida en que éstos son centrales para el arte, el concepto de arte en sí— son significativos o completamente significativos sólo desde dentro de cada una de las artes individuales. Lo que se encuentra entre las artes es el teatro» (p. 457).

Teniendo en cuenta estas premisas, no hay que sorprenderse de que Fried no tenga ningún interés por los movimientos que se suelen asociar con el posmodernismo. El arte de *performance*, la instalación, el hiperrealismo, el Nuevo Imaginismo, los experimentos intermedia y otros movimientos recientes, a menudo son deliberadamente teatrales, se sitúan deliberadamente «entre las artes», y, como Craig Owens ha resumido acertadamente, constituyen «una erupción del lenguaje en el campo de las artes visuales»¹⁰. Esta metáfora captura de forma bastante melodramática el sentido de que el pos-

⁸ Véase, en especial, «Art and Objecthood», de M. Fried, *ArtForum* (junio 1967), reimpresso en *Aesthetics: A Critical Anthology*, G. Dickie y R. Sclafani (eds.), Nueva York, St. Martin's, 1977, pp. 438-460; en adelante los números de página se citarán en el texto.

⁹ Lo «literal» desempeña un papel en la crítica de Fried análogo a lo «literario» en la de Greenberg.

¹⁰ C. Owens, «Earthwords», *October* 10 (otoño 1979), pp. 126-127.



Figura 31. Jonathan Borofsky, fotografía (de Geoffrey Clements) de la instalación titulada *Green Space Painting with Chattering Man at 2,841,789*. 1983. Colección del artista.

Fotografía cortesía de Paula Cooper Gallery, Nueva York.

modernismo supone una demolición explosiva de esa barrera entre la visión y el lenguaje que el modernismo había mantenido de forma tan rigurosa. Entre las composiciones visuales-verbales más teatralmente transgresoras, están las instalaciones de siluetas humanas frente a pinturas abstractas de Jonathan Borofsky (figura 31)¹¹. Estos autómatas monumentales tienen pequeños altavoces colocados en sus bocas y unas poleas motorizadas mueven sus mandíbulas metálicas. A medida que la mandíbula se balancea arriba y abajo, escuchamos la voz grabada que pronuncia de forma monótona las palabras «Chatter, Chatter, Chatter» [cháchara, cháchara, cháchara], como si la figura fuera uno de esos visitantes de museos que sienten la necesidad de hablar sin parar acerca de cada uno de los cuadros en la exposición. Es difícil imaginar una parodia más divertida de lo que Krauss llama «la voluntad de silencio del arte modernista», su «defensa contra la intrusión del habla». Todos los tabúes en contra de «la confusión de las artes» en nombre de la pureza estética del medio quedan violados por este injerto de escultura, pintura y voz en una disposición teatral, casi de caseta de feria.

Sin embargo, lo que hace que esta instalación sea particularmente provocadora no es el hecho de que viole los tabúes modernistas, sino que sugiera que dichos tabúes nunca fueron observados del todo, que el templo silencioso de la abstracción pura fue siempre un lugar donde se reunía un montón de gente prefabricada con cabezas parlantes para repetir una letanía de pronunciaciones pregrabadas. Borofsky nos proporciona una especie de tira cómica en tres dimensiones del lugar de la exposición artística como el lugar a donde la gente viene a hablar sobre, o incluso «hacia» la pintura. Esta imagen queda patentemente enfrentada a la descripción que hace Krauss de la «cuadrícula» de la abstracción, como una supresión del lenguaje casi «completamente lograda». Puede que Borofsky quiera sugerir que, de hecho, la realidad era todo lo contrario, que cuantas menos pistas verbales proporcionaba el pintor a modo de títulos, pistas narrativas o temática, más se exigía que el espectador rellenara el vacío con lenguaje. Aunque esta sugerencia no es original de Borofsky (ni mía)¹². A principios de los setenta, el periodista Tom Wolfe, en una pieza vulgar y filistea pero muy graciosa, con la que se burlaba del arte moderno, llegó a su propio «descubrimiento» a la hora de comprender la visualidad pura de la abstracción:

Durante todos estos años, yo, como muchos otros, me he detenido frente a mil, dos mil, Dios sabe cuántos Pollocks, De Koonings, Newmans, Noland, Rothkos, Rauschenbergs, Judds, Johnses, Olitskis, Louises... a veces guiñando los ojos, a veces abriéndolos hasta sacarlos de las cuencas, a veces alejándome y otras acercándome... esperando a que algo radiara directamente de la pintura sobre esas paredes que siempre eran blancas puras... y había mi propio quiasma óptico. Todos estos años... había asumido que, en el caso del arte, de entre todas las cosas, verlo era creerlo. Ahora, finalmente... podía ver. Lo había enten-

¹¹ Véase *Jonathan Borofsky*, catálogo de la exposición en el Philadelphia Museum of Art, recopilación de M. Rosenthal y R. Marshall (1984), p. 62: *Green Space Painting with Chattering Man*.

¹² Harold Rosenberg también apunta que «el lugar de la literatura ha sido tomado por la retórica de los conceptos abstractos», pero considera esto como un desarrollo fundamentalmente negativo. Véase *The De-definition of Art*, Nueva York, Macmillan, 1972, p. 56.

dido al revés todo este tiempo. No se trataba de «ver para creer», cretino, sino de «creer para ver», porque *el Arte Moderno se ha vuelto completamente literario: la pintura y otras obras sólo existen para ilustrar el texto*¹³.

Por supuesto, Wolfe sabía lo que «se le dice a todo estudiante de historia del arte», que «el movimiento moderno comenzó alrededor de 1900 con un completo rechazo de la naturaleza *literaria* del arte académico» (p. 7), pero se dio cuenta de algo que pasaron por alto no sólo los defensores del modernismo, sino también los teóricos posmodernistas: la barrera que se había erigido contra el lenguaje y la literatura en la cuadrícula de la abstracción sólo servía para excluir un cierto tipo de contaminación verbal, pero al mismo tiempo dependía completamente de que la pintura colaborara con otro tipo de discurso, al que podemos llamar, a falta de un término mejor, un discurso de teoría. Si resumimos la colaboración tradicional de la pintura y la literatura bajo la máxima clásica de Horacio *ut pictura poesis* («como sucede en la pintura, así será en la poesía»), entonces la máxima del arte abstracto no es difícil de predecir: *ut pictura theoria*. O, como dice Wolfe, «hoy en día, sin una teoría que le acompañe, no puedo ver ningún cuadro» (p. 4).

Por supuesto, Wolfe no puede ver la pintura abstracta ni siquiera con una teoría, sólo se preocupó lo suficiente por ella como para hacer una serie de chistes baratos acerca de la contradicción entre la supuesta eliminación del lenguaje por parte del arte abstracto y su implicación real en el lenguaje. Como su descubrimiento «escandaloso» de que a los artistas les importaba hacer dinero y fama a partir de sus cuadros, la revelación de Wolfe de esta paradoja en la ideología del modernismo sólo llega tan profundo como suelen hacerlo las tiras cómicas políticas. Esto no implica que no podamos aprender algo de esta broma que parecen haber pasado por alto la mayoría de los comentaristas sobre el arte moderno, el hecho de que toda la ideología antiverbal de la abstracción, el modo en que se concibe como una rigurosa «barrera» entre la visión y el lenguaje, es un mito que debe entenderse y no sólo destruirse. Si el arte abstracto fuera de verdad un arte de la «palabra pintada», tal como afirma Wolfe, ¿cuál sería esa palabra? ¿Cómo se manifiesta en las pinturas y por qué era necesario negar su presencia?

Ya he sugerido una respuesta corta a esta primera pregunta: «teoría» es la «palabra» que se sitúa en la misma relación respecto al arte abstracto que las formas literarias tradicionales tenían respecto a la pintura figurativa. Por «teoría» me refiero a ese curioso híbrido compuesto sobre todo un discurso en prosa constituido por la estética y otras ramas de la filosofía, además de la crítica literaria, la lingüística, las ciencias sociales y naturales, la psicología, la historia, el pensamiento político y la religión. A veces a este tipo de escritura se le llama «prosa intelectual» o simplemente «crítica» y por lo general se caracteriza por rechazar cualquier identidad disciplinar: rara vez se trata sólo de historia o ciencia o filosofía moral, sino que consiste en un discurso sintético que abarca varios idiomas especializados.

¹³ T. Wolfe, *The Painted Word*, Nueva York, Bantam Books, 1976, p. 6; en adelante los números de página se citarán en el texto.

Una buena manera de entender cómo este tipo de prosa se centró en los problemas del arte abstracto es preguntarse qué tipo de cosas debía de saber Clement Greenberg, el más importante defensor norteamericano de la abstracción, para poder escribir el tipo de crítica que escribía. La respuesta sería: bastante historia del arte, los fundamentos de la estética kantiana, una idea de las categorías históricas y críticas de Marx, mediadas sobre todo por Trotsky, la experiencia de ser un pintor y amigo de pintores, cuatro idiomas, alguna experiencia práctica en la empresa y la burocracia gubernamental, familiaridad con la política europea y ser un miembro del grupo de intelectuales que escribían para *Partisan Review* alrededor de la Segunda Guerra Mundial. Otros escritores sobre arte abstracto aportaron otras áreas de conocimiento: Rudolf Arnheim aportó mucho Kant y un arsenal de evidencia empírica a partir de sus estudios sobre la percepción visual en la psicología *Gestalt*; Michael Fried aportó una perspectiva fenomenológica matizada por la tradición de la filosofía angloamericana mediada por Stanley Cavell; Rosalind Krauss aunó un conocimiento directo del mundo del arte con una combinación de estructuralismo, deconstrucción y un enfoque foucaultiano de la historia. La otra cosa que todos ellos comparten es que escriben bien, o de forma persuasiva, o en un estilo que permite discutir la pintura abstracta, a menudo proporcionando un conjunto de fórmulas, un juego de lenguaje que puede ser mantenido. Su efecto es el de hacer que la aparente «pared» o «cuadrícula» entre el arte abstracto y el lenguaje se parezca más a una puerta abierta a través de la cual los vientos del discurso teórico soplan libremente. Estos «vientos» podrían incluir mucha palabrería, como ha sugerido Jonathan Borofsky. No existe ninguna conexión necesaria entre la buena teoría y la buena pintura (por ejemplo, Leo Steinberg se queja de que Jasper Johns es un muy buen pintor, pero un muy mal teórico¹⁴). Sin embargo, existe una conexión necesaria entre el significado de la pintura abstracta y el discurso teórico que la rodea.

Una objeción predecible a lo que planteo es que este discurso sólo surge *después* del hecho de la creación artística; puede que proporcione una explicación de una pintura o un movimiento, pero no es constitutivo y anterior a la pintura del mismo modo que las narrativas literarias e históricas tradicionales lo eran. *Ut pictura poesis* significaba un arte de la imitación y la colaboración mutua entre dos «artes hermanas», que habitaban en el campo de lo estético; *ut pictura theoria* es una relación desigual de mera conveniencia, entre la obra maestra de pintura abstracta y el modesto sirviente de la prosa crítica. Hay dos posibles respuestas a esta objeción. La primera tendría que ver con el hecho empírico de que, para muchos artistas modernos, la teoría ha sido un *pre-texto* constitutivo de su obra¹⁵. Cézanne creía que «todas las cosas, sobre todo en el arte, son teoría, desarrollada y aplicada en contacto con la naturaleza»¹⁶. Una afir-

¹⁴ L. Steinberg, *Other Criteria*, Londres, Oxford University Press, 1972, p. 52: «Creo que [Johns] fracasa no como pintor, sino como teórico». Michael Fried quizá expresaría justo el juicio contrario.

¹⁵ De hecho, la idea de «teoría de la pintura» precede la abstracción modernista, como los ejemplos de Turner, Blake y Hogarth demuestran. Véase mi ensayo «Metamorphoses of the Vortex», en *Articulated Images*, R. Wendorf (ed.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, pp. 125-168.

¹⁶ P. Cézanne, «Letter to Charles Camoin», 22 de febrero de 1903, reproducida en *Theories of Modern Art*, H. B. Chipp (ed.), Berkeley, University of California Press, 1968, p. 18.

mación aún más general y ambiciosa de la tradición de *ut pictura theoria* ha sido articulada recientemente por Robert Morris, un escultor y pintor cuya carrera se alarga por los principales movimientos artísticos, desde el modernismo tardío al presente¹⁷. Morris alega que la evolución del arte moderno puede cartografiarse como la progresión de teorías textualizadoras: la abstracción temprana (Kandinsky, Malevich, Mondrian) se soporta sobre todo sobre manifiestos teóricos escritos por los propios artistas basándose en sus lecturas de la filosofía idealista del siglo XIX; el Expresionismo Abstracto norteamericano tiende a apoyarse más en críticos como Clement Greenberg, una división del trabajo entre el artista silencioso y su portavoz crítico¹⁸; según Morris, con el Minimalismo y el Posmodernismo el acompañamiento textual de las artes visuales vuelve a ser producido por los propios artistas y los recursos teóricos de estos textos se encuentran en el estructuralismo y la deconstrucción.

Pero esta respuesta sigue estando abierta a la objeción de que este lenguaje está «fuera» de las propias pinturas, no importa quién lo produzca ni cuándo. Sigue sin parecer *visible* ni «codificado» en las obras de Jackson Pollock o Mondrian, del mismo modo que las narrativas bíblicas se hacían visibles e inmanentes en las pinturas de Rafael y Miguel Ángel. Una respuesta a esta objeción es simplemente que las narrativas bíblicas *no* resultan visibles para aquellos espectadores que no conocen la historia de antemano a partir de otras fuentes; la pintura tradicional no se diferencia tanto de la moderna en este respecto¹⁹. Pero, de forma más fundamental, tenemos que entender que el Arte Abstracto se comprende a sí mismo como algo que cambió las reglas del juego. Una de las principales doctrinas del Arte Abstracto es que, aunque la iconografía y los objetos representados puedan desaparecer, el contenido y el tema no lo hacen. Estas pinturas, por muy abstractas que sean, no son nunca formales o decorativas; el «mayor miedo» del artista abstracto, como dice Krauss, «es que pudiera estar haciendo *mera* abstracción, una abstracción que no está informada por el sujeto, una abstracción sin contenido» (p. 237)²⁰. La cuestión es: ¿cómo puede tener un tema una pintura sin objetos representados? ¿Cómo pueden unas formas puras sobre lienzo decir *nada*, no digamos ya explicar complejos conceptos teóricos?

Lo más curioso es que una vez que se plantea esta pregunta acerca de la pintura abstracta, aparecen muchas respuestas. Tomemos, por ejemplo, la composición de Kasimir Malevich que se conoce como «Cuadrado Rojo y Cuadrado Negro» (figura 32), posiblemente la más famosa y conocida pintura abstracta jamás pintada. El problema

¹⁷ R. Morris, «Words and Images in Recent Art», *Critical Inquiry* 15, 2 (invierno 1989), pp. 337-347.

¹⁸ Véase A. Gibson, «Abstract Expressionism's Evasion of Language», *Art Journal* 47, 3 (otoño 1988), pp. 208-214, donde se ofrece una extensa documentación de la resistencia a la verbalización por parte de los pintores y escultores americanos de los cuarenta y cincuenta.

¹⁹ Uno de los principales objetivos del formalismo modernista temprano fue el intento de suspender o borrar los elementos literarios y narrativos en la pintura tradicional, para concentrarse en cosas como «forma significativa».

²⁰ Cfr. la afirmación de Clement Greenberg de que «cada obra de arte» (incluida la abstracción pura) «debe tener contenido». Sin embargo, Greenberg diferencia entre «contenido» y «tema»; esto último se refiere a «algo que el artista tiene o no en mente cuando está trabajando» («Towards a Newer Laocoon», *Collected Essays*, 1986, p. 122).

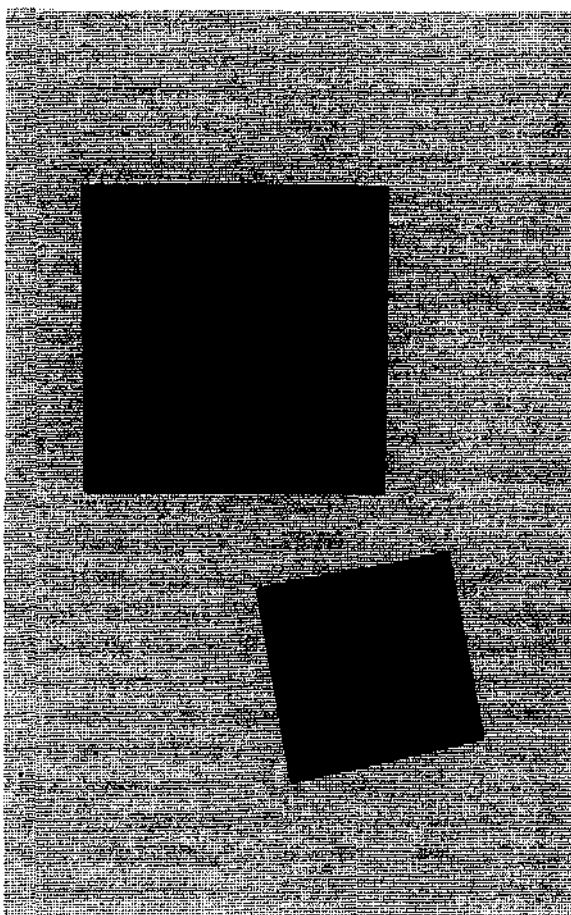


Figura 32. Kasimir Malevich, *Realismo pictórico. Chico con mochila - Masa de color en la cuarta dimensión* (1915).

Anteriormente titulado *Composición suprematista: Cuadrado rojo y cuadrado negro*. Óleo sobre lienzo, 71 × 44,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.

de esta imagen no es que no tengamos nada que decir sobre ella, o que no tenga nada que decirnos, sino que nos podemos sentir sobrecogidos y avergonzados por la cantidad de cosas que le podemos hacer decir. Una vez me situé frente a esta pintura con mi hijo de trece años en el Museo de Arte Moderno. Sus inocentes ojos captaron la situación de inmediato. «Supongo que me vas a decir lo magnífica y llena de significado que ésta es también» me dijo. Varias respuestas cruzaron mi mente. Pensé en explicarle el deseo de Malevich de «liberar al arte del lastre del mundo objetivo»²¹. Pensé en la afirmación de Rosalind Krauss de que Malevich pintaba «el funcionamiento de la dialéctica hegeliana». Ordené mi arsenal de convenciones iconográficas sobre el significado de los colores rojo y negro, la importancia numerológica del cuadrado como una «expresión» (en términos de Malevich) «del pensamiento binario»²². Me acordé de unos cuantos principios básicos de Arnheim sobre la psicología de la percepción

²¹ Citado en A. Barr, *Cubism and Abstract Art* [1936], Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 122.

²² Citado en Krauss, «Reading Jackson Pollock Abstractly», en *Originality of the Avant-Garde*, p. 238.

visual que podrían explicar los efectos de toda la composición, efectos de tamaño, situación, relación con el marco, etc. En último término, por supuesto, recurrí a la habitual evasión que los padres ejercen sobre sus hijos en estas ocasiones y apelé a la autoidentidad. «Bien, te lo creas o no, conozco a alguien que ha escrito setenta y cinco páginas sólo tratando de explicar esta pintura²³.» Mi hijo me miró incrédulo: «Bien, yo podría decir todo lo que hay que decir con una frase». «¿Eh?», le contesté, «¿y cuál es esa frase?». Casi ni se lo pensó: «Hay un pequeño cuadrado rojo inclinado debajo de un cuadrado negro más grande».

No hizo falta que insistiera mucho para hacer que mi hijo admitiera que no había dicho *todo* lo que se podía decir sobre la pintura con esa frase (por ejemplo, no había dicho nada sobre el fondo blanco, o sobre el hecho de que «debajo» no resultaba del todo exacto). Pero su respuesta se me quedó grabada por varias razones. La primera es que me parece que hay algo de verdad en pensar en esto como una pintura de «una sola frase», del mismo modo que una figura geométrica podría ilustrar una sola proposición algebraica, o un *haiku* podría tratar de captar una imagen escénica. En segundo lugar, me alegraba que mi hijo pareciera captar intuitivamente una característica crucial del juego de lenguaje del Arte Abstracto: no dijo que era una «imagen de un cuadrado rojo y negro» o una representación de estas figuras. La vio como una *presentación* directa de las figuras: «Hay un pequeño cuadrado rojo inclinado debajo de un cuadrado negro más grande». En tercer lugar, me resultó gratificante que compartiera mi sentimiento de que el «héroe» de esta pintura, el protagonista de esta narrativa de una sola frase, era el cuadrado rojo inclinado. No estoy seguro de querer afirmar que esto constituya un «hecho» objetivo acerca del significado de la pintura, un mensaje que resulta estar inequívocamente codificado en su composición; debe de haber espectadores que se identifican con el cuadrado negro. Pero por lo menos puedo testificar que es un hecho social acerca de la pintura, verificado en varias otras conversaciones. Yo sugeriría que aún más interesante resulta el hecho de que pequeñas escenas como ésta se interpreten de forma habitual frente a las pinturas abstractas, una escena en la que un creyente o *connoisseur* (o alguien que ha estudiado arte en un nivel básico) trata de explicar uno de estos objetos a alguien que no cree.

Me gustaría sugerir que este tipo de hechos sociales constituyen un fragmento de evidencia primario que tiende a ser reprimido por la ideología del arte abstracto de la meditación silenciosa, su tendencia a proyectar un espectador solitario y sensible, que vibra con las melodías inefables de la dialéctica hegeliana o las categorías kantianas. Quizá lo más importante de esta pequeña conversación con mi hijo fue que me recordó el hecho de que la dialéctica de Hegel era, en el fondo, una relación social, la imagen de la dependencia mutua del amo y el esclavo. La imagen de Malevich es ciertamente dialéctica y abstracta, pero el lenguaje, la narrativa y el discurso nunca pueden —nunca deben— ser excluidos de ésta. La relación entre el espectador y la imagen no se puede explicar sólo con un modelo epistemológico de sujeto y objeto, sino que in-

²³ Pensaba en el enorme esfuerzo con el que Charles Altieri trata de recuperar la noción de «representación» (o más precisamente de «representatividad») en la pintura abstracta. Véase Altieri, «Representation, Representativeness, and Non-Representational Art», *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 5 (1982), pp. 1-23.

cluye una relación ético-política, un encuentro intersubjetivo y dialógico con un objeto que en sí mismo ha sido construido dialécticamente. La relación del cuadrado negro con el cuadrado rojo no es sólo la relación entre opuestos abstractos como la estabilidad, la inclinación, lo grande y lo pequeño, sino toda una serie de asociaciones más potentes e ideológicamente preñadas, como un negro mortal y un rojo revolucionario y vívido, la dominación y la resistencia, o incluso una relación más personal y emocional, como la de un padre con un hijo. Supongo que no hace falta que especifique qué cuadrado es el padre y cuál es el hijo²⁴.

Estos tipos de asociaciones «cuadrículadas», sentimentales, burguesas, son exactamente lo que el Arte Abstracto trató de negar como «kitsch» en nombre de la alta «pureza» artística. Pero esta negación nunca funcionó del todo; continuamente se veía contradicha, en el hecho social, por la elaboración de un discurso cuasifilosófico llamado «teoría del arte», que llenó el espacio expositivo de una cháchara sutil y educada. Por supuesto, este discurso era difícil y esotérico, de modo que podía convertirse fácilmente en propiedad de un sacerdocio exclusivamente cualificado para hablar. La verdadera cara de la «voluntad de silencio» en el Arte Abstracto no está en la «cuadrícula» de sus formas compositivas, sino en la imposición de un mandato social: ustedes, que no están cualificados para hablar de esta pintura, han de callar. El público no instruido, como mi hijo de trece años, al sospechar que, de todas formas, no había nada interesante que decir acerca de estos objetos, se ha contentado con dejarle esa tarea a los acólitos de la abstracción, o con darle a esos objetos lo que la ideología de la abstracción demandaba: silencio, reverencia mistificada, sospecha reprimida. La pregunta más difícil aún no se ha resuelto: ¿Por qué era tan importante fingir que el lenguaje se mantenía fuera de la pintura? ¿Por qué era necesario proteger tan rigurosamente la «pureza» de las artes visuales de su contaminación por el lenguaje? ¿Por qué no podía decir su propio nombre la «ut pictura theoria»?

Un problema de esta pregunta es que tiene demasiadas respuestas: la represión del lenguaje en la pintura abstracta estaba, por utilizar un término psicoanalítico, «sobre-determinada» o excesivamente motivada. Por supuesto, la respuesta más corta es negar la premisa de la pregunta en la afirmación ortodoxa de que el Arte Abstracto no reprime el lenguaje, simplemente crea unas imágenes «puramente visuales» que no poseen ningunas características lingüísticas o literarias para ser reprimidas. La abstracción, según esta explicación, meramente permite que la teleología natural del campo visual y pictórico se cumpla a sí misma. Esta respuesta normalmente aparece en las explicaciones «científicas» de la abstracción como un experimento en la fisiología de la visión y se puede encontrar en la explicación bastante ortodoxa que ofrece Clement Greenberg de Courbet como «el primer artista de vanguardia verdadero», que «trató de reducir su arte a datos sensoriales inmediatos, pintando sólo lo que el ojo podía ver, como una máquina sin ayuda de la mente» (I, p. 29). Una ortodoxia parecida informa el comentario de Greenberg sobre el «descubrimiento» de los impresionistas de que «los datos de la vista, cuando los tomamos de forma más literal, no son nada más que colores» (I, p. 201).

²⁴ El nuevo título de la composición, *Boy with Knapsack*, hace que su obra parezca aún menos abstracta.

Esta explicación mecanicista y materialista se podía entonces utilizar para apoyar explicaciones más refinadas y espirituales de la «intuición», así como la estética casi religiosa de la «revelación a primera vista» (I, p. xxiv). En contraste con el arte tradicional, con sus anécdotas y alegorías, no existe una secuencia temporal que pueda ser «leída» o descifrada en la pintura abstracta: sus formas se captan en una percepción instantánea e intuitiva, un solo momento cristalizado en el espacio. Las pinturas son para verlas, no oír las, o para oír las sólo como una música silenciosa y congelada. La noción kantiana de «intuición» o la hegeliana de «Ser / Nada» se podrían utilizar como explicaciones filosóficas de esta extraña síntesis de la ciencia, la religión y la psicología, pero el vínculo con las estructuras lingüísticas permanece casi invisible.

Estas racionalizaciones externas de la purga de los valores literarios / lingüísticos en la pintura se reforzaron gracias al sentimiento de la historia de su propio saber hacer que poseían muchos pintores. A pesar de la ideología oficial de las «artes hermanas» y la *ut pictura poesis*, sería más ajustado describir las relaciones reales entre el arte verbal y el visual desde el Renacimiento como una batalla o una competición, lo que Leonardo da Vinci llamó un *paragone*. Desde el punto de vista de la competición profesional, la incorporación de elementos literarios en la pintura se podía entender como un mero esfuerzo en la larga lucha de los pintores para volverse tan respetables como ya lo eran los poetas. Una vez cumplido este objetivo, la pintura estaba lista para «llegar a su apogeo», para librarse de su dependencia de la literatura y dirigir su atención a los problemas únicos de su medio. Las nociones de un arte autorreflexivo y del arte por el arte se unieron a un sentido elevado de la autoconciencia profesional inflado por las teorías filosóficas y científicas sobre la «visión pura» y la «intuición». Cuando todos estos elementos se unieron a un sentido de fervor moral y entusiasmo revolucionario, la combinación resultó ser irresistible. La «pureza» del Arte Abstracto se podría entender simultáneamente como una reforma científica, religiosa y ético-política. El «ojo inocente» del espectador ideal era al mismo tiempo el ojo no tendencioso de la ciencia y el ojo espiritualmente purificado de los individuos en un nuevo orden social producido por la reforma religiosa y/o la revolución material. Los tótems de este nuevo orden religioso / social eran las propias pinturas, que ahora finalmente emergían como la forma artística dominante en una cultura avanzada. Algo que no resulta del todo anecdótico como un efecto secundario profesional es que el dominio tradicional de la literatura sobre las artes visuales sería invertido; la pintura no sólo «llegaría a su apogeo», sino que se convertiría en el modelo para la literatura.

Ahora bien, espero que haya quedado claro no sólo lo poderoso y convincente que resultaba todo este conjunto de motivos para la represión de la literatura, sino hasta qué punto sus elementos resultan inestables y autocontradictorios²⁵. El materialismo científico despiadado tenía que cooperar con un esteticismo, espiritualismo e idealismo refinados. (Cuando estaba escribiendo el primer borrador de este ensayo, una exposición llamada «Lo espiritual en el arte moderno», en Los Ángeles, trataba de anun-

²⁵ Clement Greenberg captó los elementos de la vanguardia abstracta («las tendencias van en direcciones opuestas, y los propósitos encontrados se encuentran»), pero pone de relieve su consolidación «en una escuela, un dogma o un credo» (*Collected Essays*, I, pp. 30, 36).

ciarse como un antídoto a la imagen falsamente materialista, secular y hedonista que según ella dominaba el Arte Abstracto.) Otras contradicciones le llegaban al Arte Abstracto como fuerzas externas. El culto del «ojo inocente» tenía que enfrentarse al hecho empírico de que los espectadores inocentes y no instruidos encontraban este nuevo arte completamente desconcertante. El deseo de un arte que preparara las conciencias revolucionarias tenía que enfrentarse a la realidad de que los dos únicos movimientos revolucionarios del periodo moderno, el fascismo y el comunismo, rechazaron rápidamente tanto la vanguardia como la abstracción²⁶. La ideología purista de la abstracción fue continuamente interrumpida por las impurezas y contradicciones dentro de su propia retórica, por la actividad de sus pintores y, desde fuera, por el mundo concreto de las circunstancias históricas.

La incuestionable supremacía de Clement Greenberg como el apólogo del arte abstracto en los Estados Unidos es una consecuencia directa de su maravilloso acto de malabarismo retórico, su capacidad para eludir las contradicciones en el programa del arte abstracto. Esto fue algo que Greenberg consiguió a base de posicionarse como un agente interno / externo a una vanguardia que se equiparaba con la abstracción pictórica, en favor de su programa básico, pero al mismo tiempo en posición de ser históricamente crítico con éste. Una expresión típica de esta posición equívoca es la frase ya tan bien conocida de «Hacia un nuevo Laoconte» (1940): «Cuando el purista insiste en excluir la “literatura” y la temática del arte plástico, ahora y en el futuro, de lo más que podemos acusarle es de defender una posición ahistórica» (I, p. 23).

Greenberg se muestra como un abogado amigable, que ayuda a su cliente minimizando la acusación (la vanguardia es meramente ahistórica) y ofreciéndose a pagar la multa a base de proporcionarle la historia que le falta. Pero resulta que esta historia es justo esa narrativa de la revolución fallida y la marginalización política de la vanguardia que, como hemos visto, se contradice con su imagen idealizada. Aunque aún más inquietante resulta que Greenberg aclare que la vanguardia, en lugar de ocupar una postura revolucionaria, es un movimiento burgués que depende del patronazgo de la clase dominante capitalista para sobrevivir; su «pureza», desde un punto de vista político o religioso, está continuamente en peligro de quedar comprometida por la vulgaridad y el materialismo que la rodean. En otro sentido, sin embargo, esta misma vulgaridad, la popularidad de las producciones populares de cultura de masas que Greenberg etiqueta de «kitsch», es lo que proporciona a la vanguardia algo a lo que oponerse, un enemigo común que pueda distraerle de sus propias impurezas y contradicciones. El *kitsch* es un arte que no ha renunciado a su dependencia de la literatura, repleto de representaciones de historias familiares, estereotipadas y sentimentales: las portadas de revistas (sobre todo las del *Saturday Evening Post*), el arte de calendarios, el realismo socialista y las películas de Hollywood (recientemente, en los cuarenta, corrompidas

²⁶ Sin embargo, es importante darse cuenta de que la abstracción fue sólo uno de entre muchos estilos de vanguardia en la era moderna. Entre los logros de Greenberg estuvo el de crear el mito de que la abstracción fue el portador privilegiado y único de la conciencia artística avanzada y que otros momentos rivales, como el Dadaísmo y el Surrealismo, podían ser desestimados. Una reflexión más extensa sobre el modo en que se privilegió la abstracción aparece en el comentario sobre Alfred Barr y en la nota al texto de Buchloh, más adelante.

aún más cuando aprendieron a hablar) son los principales ejemplos visuales. El *kitsch*, apunta Greenberg, se produce en masa para las «masas industriales» que recientemente han sido transformadas por el «alfabetismo universal» en consumidores idóneos de pseudoarte. Así pues, el arte abstracto es (como toda la cultura «formal» elevada) una forma aristocrática, producida por y para una minúscula élite en los centros cosmopolitas de los países capitalistas avanzados; en las sociedades preindustriales, Greenberg sugiere incluso que la cultura formal es, «por lo general, muy superior» en las «tribus que poseen esclavos» (I, p. 19, n. 6). Todas estas pretensiones de pureza, inmediatez y «ojos inocentes» quedan soterradas por el hecho de que el arte formalista depende de una base socioeconómica impura y su apelación a un espectador sofisticado y cultivado cuyos ojos no son para nada inocentes. Lo único que impide que este arte sea, como dice Greenberg, un «alejandrino» decadente es que no está «detenido», sino que es dinámico y cambiante (I, p. 6).

La descripción que ofrece Greenberg de la cara oculta y materialista del arte abstracto es demasiado vulgar para algunos consumidores y no lo suficientemente vulgar para otros (por ejemplo, no contempla la posibilidad de que el «movimiento dinámico» de la vanguardia pueda ser algo parecido al movimiento dinámico en estilos de automóviles y modas²⁷). Pero sí que tuvo un efecto muy sano a la hora de exponer las contradicciones de la vanguardia, manteniendo al mismo tiempo una precaria unidad, por lo menos durante unos años. T. J. Clark ha resumido la postura de Greenberg como un «trotskismo-eliottista», una frase que capta muy bien la síntesis de un elitismo conservador con un radicalismo de izquierdas en la retórica de Greenberg²⁸. Greenberg codificó tanto la autoimagen ahistórica de la pureza abstracta como sus pretensiones de asumir un papel históricamente inevitable, una síntesis de cuyo derrumbe podemos ser testigos en el debate entre Michael Fried y T. J. Clark. Fried sigue lo que Clark llama la «religión anticuada» del esteticismo de Greenberg, Clark sigue lo que Fried llama las tendencias «vulgares y humillantes» del marxismo de Greenberg²⁹.

La represión del elemento verbal del arte abstracto en Greenberg, aunque fue completa, resultaba demasiado explícita acerca del contenido social de estas representaciones, se implicaba demasiado en ciertas contradicciones como para poder inaugurar una ortodoxia estable que pudiera elaborarse como una disciplina. (Se podría decir que lo que Greenberg nos legó fue un debate, del que el encuentro Clark-Fried supone un ejemplo reciente.) Sin embargo, la institucionalización del arte abstracto ya había sido preparada por un texto algo anterior, *Cubism and Abstract Art*, de Alfred H. Barr, el catálogo de la exposición de pintura europea en el Museum of Modern Art. La estrategia de Barr para reprimir la dimensión verbal del arte abstracto, en contraste con la de Greenberg, fue simplemente no mencionarla, como si *nunca* hubiera te-

²⁷ Véase L. Steinberg, *Other Criteria*, donde se considera esta posibilidad.

²⁸ Véase «Clement Greenberg's Theory of Art», en *The Politics of Interpretation*, W. J. T. Mitchell (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 203-220.

²⁹ Este debate se desarrolló por primera vez en *Critical Inquiry* (septiembre 1982) y partió de la respuesta de Fried al ensayo de T. J. Clark sobre Greenberg citado anteriormente, el cual aparece reproducido en *The Politics of Interpretation*, pp. 203-220.

nido el más mínimo interés para los pintores de ningún periodo. La fuerza motivadora en la historia de Barr no es nada más complejo que el simple aburrimiento:

La conquista pictórica del mundo visual externo ha sido completada y refinada muchas veces de formas diferentes a lo largo de los últimos quinientos años. Los artistas más arriesgados y originales se han aburrido de pintar hechos. Un impulso común y poderoso les llevó a abandonar la imitación de la apariencia natural [publicado por primera vez en 1936, en Cambridge MA, Harvard University Press, 1986, p. 11].

La «historia» que sigue es una secuencia de artefactos, nombres de movimientos, estilos e influencias con sólo la más escueta de las referencias a las condiciones históricas que los hicieron aparecer. Sin embargo, lo que Barr proporciona, en lugar de una historia, es un mito tremendamente atractivo que sintetiza perfectamente las autorrepresentaciones científicas y religiosas del arte abstracto. Este mito, a diferencia de las enrevesadas controversias de la teoría del arte, es una especie de cristalización de la teoría exotérica y públicamente accesible, que puede ser codificada fácilmente para ser presentada en el aula. Aunque el texto de Barr ha sido reimpresso sólo tres veces (en 1966, 1974 y 1986), su determinación de la secuencia básica de objetos en la Colección Permanente del Museum of Modern Art ha ejercido su influencia en miles de espectadores que jamás han leído el libro³⁰.

Si parece que exagero al denominar *Cubism and Abstract Art* un libro «mítico», recomendaría que se leyera la introducción que hace Robert Rosenblum a la edición de 1986. Rosenblum, un distinguido historiador del arte que ha escrito libros importantes sobre la tradición del arte «preabstracto» de los siglos XVIII y XIX³¹, define la influencia de Barr en los términos más precisos posibles cuando la llama la «Biblia del arte moderno», una especie de «talismán» para el «aspirante a historiador del arte», con «una autoridad que se acerca a la del Antiguo Testamento», un «fundamento sólido para todos mis estudios subsecuentes sobre el arte del siglo XX» (p. 1), como lo ha sido, estoy seguro, para muchas generaciones de estudiantes de posgrado de historia del arte. Aún más significativo que este tributo a la autoridad de Barr resulta el modo en que Rosenblum identifica una imagen en particular del texto de

³⁰ Una excelente descripción de la influencia de-historizadora de Barr sobre la recepción norteamericana del modernismo aparece en B. H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography», en A. Michelson, R. Krauss, D. Crimp y J. Copjec (eds.), *October: The First Decade, 1976-1986*, Cambridge, The MIT Press, 1987, pp. 77-113. Buchloh deja claro que Barr estableció los cimientos para equiparar la vanguardia con la pintura abstracta. Durante la visita de Barr a la Unión Soviética en 1927, trató en vano de encontrar pinturas abstractas, la nueva estética productivista había arrinconado a la pintura. Sin cesar en su empeño, Barr «continuó con su plan de sentar las bases para una vanguardia en los Estados Unidos según el modelo desarrollado en las dos primeras décadas del siglo...» (p. 78). Para profundizar sobre «la visión reducida, descontextualizada y exclusiva de la historia del arte moderno», véase T. Smith, *Making the Modern*, Chicago, University of Chicago Press, capítulo 11, «Pure's Modernism, Inc.», pp. 385-395.

³¹ R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967, y *Modern Painting and the Late Romantic Tradition*, Nueva York, Harper and Row, 1975; en adelante las referencias al número de página se citarán en el texto.

Barr como mediadora de esta autoridad. Esta imagen no es, como podríamos esperar, la composición de Malevich que adorna la portada de la edición de 1986, ni ninguno de los Kandinsky, Braque o Picasso que salpican la narrativa histórica. Se trata de una imagen académica, un diagrama de la evolución del arte moderno desde el Impresionismo a 1936 (figura 33). Vale la pena citar extensamente el comentario de Rosenblum a este diagrama (el diagrama en sí ha sido eliminado, sin explicación alguna, de la edición de 1986):

En cuanto a este diagrama, aún recuerdo su poder heráldico; pues proclamaba, con un esquema que se parecía más a los de las ciencias, un pedigrí evolutivo para el Arte Abstracto que parecía tan inmutable como el de un gráfico que diera cuenta de la Dinastía Windsor o borbona. Las premisas darwinianas se mezclaban con la búsqueda de sangre azul genealógica para declarar, por ejemplo, que al unir a Van Gogh con Gauguin, se creaba el Fauvismo, del mismo modo que el sodio y el cloro producen sal; y que el Cubismo, el más fértil de los monarcas, había producido una increíble variedad de vástagos principescos, desde el Orfismo al Purismo. En la parte inferior del diagrama, que estaba marcada como si se tratara de un papel de gráficos, en secciones de cinco años, que comenzaban en 1890, arriba, y acababan en lo que entonces era el presente, en 1935, esta multiplicidad había quedado destilada en sólo dos corrientes paralelas pero polarizadas, la abstracción geométrica y la no geométrica. La claridad esquelética y la pureza del diagrama adquirían cuerpo en el texto, que... describía de la forma más seca e impersonal posible las mutaciones visuales y los hechos históricos que explicaban la estimulante invención de un arte completamente diferente, que pertenecía a nuestro siglo y a ningún otro (pp. 1-2).

El asombroso *pastiche* de metáforas de Rosenblum capta perfectamente los elementos contradictorios en la imagen abstracta del Arte Abstracto que produce Barr: se trata de un icono religioso y de un gráfico científico; de la figura de un privilegio antiguo y tradicional y de la imagen de un proceso químico y una selección darwinista; del emblema de una variedad compleja reducible a unas polaridades binarias que convergen en un solo origen; un instrumento meramente heurístico, que podía haber sido eliminado como tal cosa de la última edición del libro, y de un instrumento «heráldico» investido de poder y aura. Todas las paradojas que hemos detectado en la autorrepresentación del Arte Abstracto se encuentran en el diagrama de Barr, naturalizadas como si fueran una imagen orgánica, un árbol invertido que es al mismo tiempo una construcción racional y artificial, una pirámide de deducciones a partir de las primeras premisas. Además, este diagrama puede servir para elaborar un número indefinido de narrativas acerca de la evolución del Arte Abstracto, un romance de aventuras en el que los artistas heroicos buscan el Santo Grial de la abstracción pura, destrozando las imágenes falsas e ilusionistas de la mera «naturaleza» para encontrar una esencia espiritual; como una épica moderna del descubrimiento científico que desvela las leyes de la luz y la percepción visual; como una saga revolucionaria que registra las victorias de la vanguardia en su búsqueda de la regeneración moral y política. El cemento discursivo que mantiene unidas todas estas narrativas es una «retórica de la iconoclastia» que escenifica la búsqueda de pureza como la destrucción de unas imágenes desfasadas. supersti-

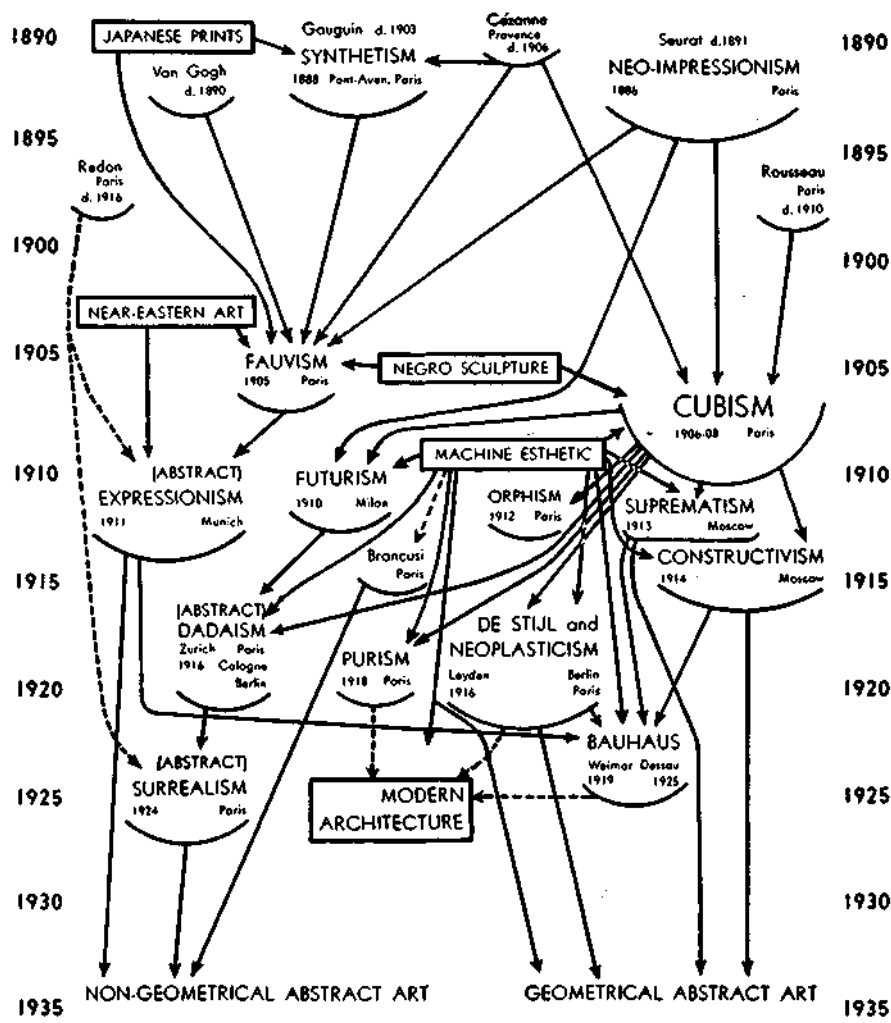


Figura 33. Gráfico preparado por Alfred H. Barr, Jr., para la sobrecubierta del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, de Alfred H. Barr, Jr., publicado por The Museum of Modern Art, Nueva York, 1936. Exposición celebrada entre el 2 de marzo y el 19 de abril de 1936. Fotografía cortesía de The Museum of Modern Art, Nueva York.

ciosas o ilusorias, una retórica en la que el elitismo estético, el radicalismo marxista y el racionalismo científico consiguen encontrar un lenguaje común³².

Quizá el mensaje fundamental del diagrama de Barr sería su refutación gráfica de la idea de que la «cuadrícula» modernista sea una barrera entre la visión y el lenguaje. Lo que Barr proporciona, de forma más evidente, es sólo la dimensión *narrativa* de la percepción del arte moderno, que sintetiza la retórica de la reforma religiosa con las «rupturas» científicas y el progreso político. El mito de la presencia absoluta de la pintura individual queda articulado junto a un énfasis aún más insistente sobre su posición como una secuencia temporal: esto es en parte resultado de que Barr trata a las pinturas en sí como «acontecimientos», como momentos históricamente importantes dentro de una gran narrativa: «Los momentos más tempranos y creativos de un movimiento o un individuo se han puesto de relieve a expensas de la obra tardía que podría ser de buena calidad, pero resulta históricamente insignificante» (p. 9). Pero aún más importante es el modo en que Barr habla sobre las rutas de la influencia como «secuencias entretenidas», sugiriendo que uno de los *placers* estéticos constitutivos de la pintura abstracta es ser consciente de su lugar dentro de un relato más o menos familiar. Es decir, el relato *no debería ser en principio* (aunque podrá serlo en la práctica) beneficio exclusivo de los profesionales de la historia del arte, debería ser públicamente legible y visible en el objeto. La afirmación de Clement Greenberg de que el placer en la pintura tradicional está producido por las historias que representa reaparece transformada en la versión de Barr del Arte Abstracto. La diferencia es que las historias se representan de un modo diferente y sólo las conoce una audiencia de élite compuesta de *connaisseurs*, críticos e historiadores; para ellos, la improvisación expresiva de Kandinsky y la geometría pura de Malevich son jeroglíficos elocuentes, memoriales de grandes momentos en la épica de la pintura abstracta, estaciones de la cruz en el drama de la pasión del modernismo.

Por tanto, el diagrama de Barr es, como todas las pinturas abstractas, una máquina visual para la generación del lenguaje. Gran parte de este lenguaje puede ser una cháchara trivial, como sugiere Jonathan Borofsky, o estar equivocado, como se lamentaba Clement Greenberg cuando predecía que el visitante medio de una galería susurraría «nada más que papel pintado» cuando se enfrentara a Jackson Pollock. Gran parte de éste no será nada más que el refinamiento y la elaboración detallada de mitos, como lo es también una parte sustancial de la escritura de historia del arte que surge de Alfred Barr. Pero no tiene sentido pensar que podemos ignorar esta cháchara a favor de «las pinturas en sí mismas», pues el significado de estas pinturas es precisamente una función de su utilización en el elaborado juego de lenguaje que es el Arte Abstracto. Tampoco sirve de nada pensar que podríamos poner punto final a las pinturas y a los discursos que las encarnan, produciendo una «historia» que las explicara. Me gustaría sugerir que nuestro problema es elaborar la matriz visual-verbal que es el Arte Abstracto, centrándonos en esos lugares donde la matriz parece fracturar su red reticular de oposiciones binarias y admitir la presencia de algo que está más allá de la pantalla.

³² Véase mi ensayo «The Rhetoric of Iconoclasm», en *Iconology*, Chicago, University of Chicago Press. 1986.

La mejor manera de ilustrar este punto es centrarse más directamente en un elemento que interrumpe la simetría del diagrama de Barr. Rosenblum describe esta imagen como algo que reduce la «multiplicidad» del Arte Abstracto a «dos corrientes paralelas pero polarizadas, el Arte Abstracto no geométrico y el Arte Abstracto geométrico». Pero Rosenblum también apunta, como de pasada, que hay una tercera corriente, representada en rojo en la primera edición pero reducida a un negro monocromático en las dos siguientes. Esta «tercera corriente» es la influencia «externa» de las artes «extranjeras» (la más famosa de las cuales fue la influencia de lo que se llamaba «Escultura negra» sobre el cubismo) y lo que podríamos llamar las artes «internamente extranjeras» derivadas del diseño industrial, la caja etiquetada de «estética de la máquina». A diferencia de las «herejías» del Surrealismo, el Dadaísmo y el Cubismo sintético (que Barr consigue contener dialécticamente en la gran narrativa del Arte Abstracto), estos elementos parecen tener su origen en otro lugar, parecen ocupar el papel del Otro silencioso dentro del diálogo binario del arte abstracto consigo mismo. Digo «el Otro silencioso» porque la escultura negra (por ejemplo) no «informa» ni «influencia», ni «habla al» Cubismo del mismo modo que el Cubismo habla y domina sobre sus «vástagos principescos». Las flechas negras del diagrama de Barr significan algo bien diferente a las flechas rojas, la diferencia entre, por decirlo así, ser influenciado y ser apropiado, o entre dominar y ser dominado. Las flechas negras son relaciones entre padre e hijo; las flechas rojas describen la relación entre el amo imperial y sus súbditos coloniales. Tanto el fundamento industrial de la dominación imperial (que se muestra en la «estética de la máquina») como los súbditos coloniales interpretan el papel de Otro frente a la dialéctica idealista de la abstracción³³.

La cuadrícula abstracta de Barr contiene un hilo que, si lo leemos adecuadamente, nos conduce a una historia y a una realidad social que complica su autorrepresentación como una búsqueda de la pureza. La racionalidad fría y los «adelantos» que resuelven problemas podrían tener tanto que ver con la industria del automóvil como con el idealismo platónico³⁴. En cuanto al lado religioso de la abstracción, Meyer Schapiro apuntó hace tiempo el curioso hecho de que «la mayor alabanza» de la obra de arte moderna fuera «describirla en el lenguaje de la magia y el fetichismo»³⁵. Pero ¿qué fetichismo? ¿El sentimiento de un poder irracional e intemporal que se descubre en las artes exóticas primitivas u orientales? ¿O ese fenómeno más familiar y doméstico que conocemos como «fetichismo de la mercancía», la proyección de un halo mágico sobre un objeto caro o bien publicitado? Estos dos caminos hacia la abstracción nos llevan de regreso al mundo ordinario, a las realidades vulgares del imperialismo en

³³ Puede valer la pena preguntarse acerca de la peculiar resonancia de la gama cromática con *Cuadrado rojo y cuadrado negro* de Malevich, que sustituyó al diagrama de Barr como imagen de portada en la edición de *Cubism and Abstract Art* de 1986.

³⁴ Véase L. Steinberg, *Other Criteria*, donde se desarrolla esta idea.

³⁵ M. Schapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, Nueva York, Braziller, 1978, p. 200. Schapiro es, si no me equivoco, la única que ha hablado sobre el Arte Abstracto y se ha dado cuenta de que su «primitivismo» estaba directamente relacionado con el «imperialismo colonial que hizo que esos objetos primitivos resultaran físicamente accesibles» (p. 200).

sus fronteras externas e internas, al «kitsch» que sin duda constituye la primera cultura imperial y universal del mundo, a la alfabetización de masas y a la comunicación, a las narrativas universales de la pintura «literaria» y a las realidades sociales e históricas que la abstracción trata de repudiar bajo el nombre de literatura. La única cosa de la que podemos acusar a los puristas cuando niegan la «literatura», dice Greenberg, «es de una actitud ahistórica».

Si nos preguntamos cuándo dejó de ser vanguardia la abstracción, cuándo se murió para renacer como tradición que debía tratar estos temas prohibidos como «heredías» que había que reprimir, una respuesta evidente sería: por lo menos hay que remontarse a Barr, que en 1935 ya apuntó que «hace diez años se escuchaba decir por todas partes que el Arte Abstracto estaba muerto» (p. 9) y que entendía su propia obra como «un esfuerzo que no tiene nada de pionero»³⁶. En América, la sentencia de muerte se suele situar unos treinta años más tarde, justo después de la Guerra de Corea, cuando un soldado liberado llamado Jasper Johns regresó de la experiencia más humillante que América había sufrido como poder imperial, para comenzar a producir una serie de pinturas que escandalizaron a los seguidores de la abstracción y que se interpretan a menudo como las obras que marcaron el final de la abstracción moderna y el principio del posmodernismo. Los dos motivos más famosos de Johns en este periodo, las series de «banderas» y «dianas» (véanse las figuras 34 y 35), nos llevan de vuelta al punto de partida, a la cuadrícula silenciosa, que ahora une las dos tradiciones del diagrama de Barr, al hacer que la pura geometría se conforme a base de pinceladas expresionistas y antigeométricas. El binarismo hegeliano queda preservado a nivel de la forma y la técnica, un enfoque apto para lo que ya se ha convertido en el discurso clásico de la *ut pictura theoria*, con su metafísica de la pureza, lo plano y el antiilusionismo. Pero un nuevo «otro» procedente del mundo concreto y ordinario irrumpe en este discurso refinado y se impone sobre él; nada menos que el tipo de iconos *kitsch* que Greenberg había desterrado del arte serio. El primero es un emblema sentimental, un tótem de la cultura de masas rodeado de connotaciones de una demagogia nacionalista que Clement Greenberg siempre había asociado con el *kitsch* y que Walter Benjamín relaciona con el fascismo (asociaciones que parecen inevitables para un cuadro de principios de los cincuenta, la era del HUAC, McCarthy y el juego de banderas de la Guerra Fría³⁷). El otro motivo, al igual que la bandera, es una versión de la cuadrícula, pero en este caso no se trata de la cuadrícula de la unidad nacional y el poder imperial, sino de una figura del campo del poder y la vigilancia, sobre la que aparece un conjunto óptico cuya función es el cultivo de una visión predatoria y agresiva. La pureza de esta afirmación

³⁶ Esto podría ser el reconocimiento tácito de Barr de sus impresiones durante la visita de 1927 a la Unión Soviética, donde, de hecho, escuchó decir «por todas partes» que la abstracción ya no era lo que le interesaba a la vanguardia. Si esto es así, el certificado de defunción de la misma puede remontarse a 1915. Véase la nota anterior sobre Buchloh.

³⁷ Estas asociaciones eran evidentes para Alfred Barr, que se negó a comprar *Flag* para el Museum of Modern Art, «temiendo sus repercusiones políticas». Véase M. Crichton, *Jasper Johns*, Nueva York, Harry Abrams, 1977, p. 73.

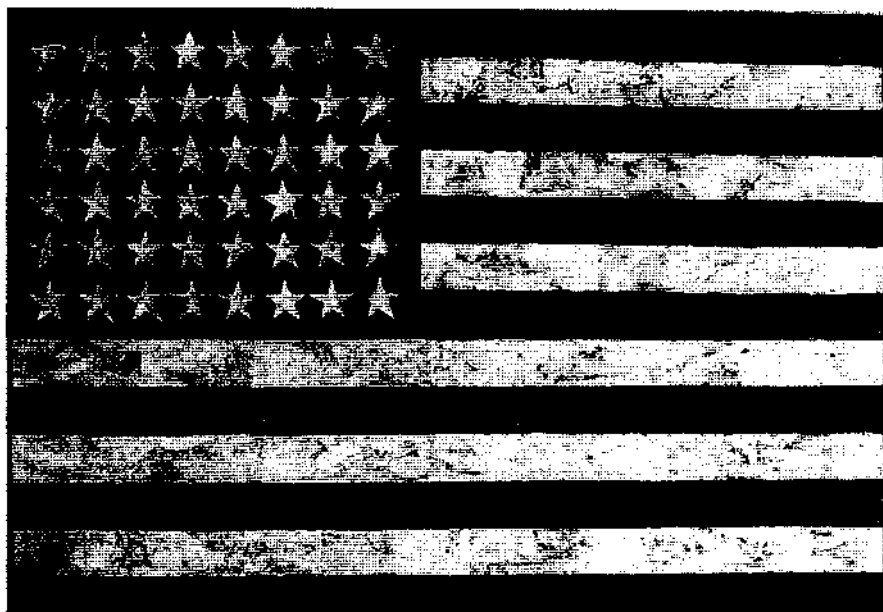


Figura 34. Jasper Johns, *Flag* (1954-1955, fechada en 1954 en el reverso). Encáustica, óleo y *collage* sobre tela con bastidor de chapa, 107 × 155 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Philip Johnson en honor de Alfred H. Barr Jr. © Jasper Johns / VAGA, Nueva York, 1993.

óptica y pictórica queda interrumpida por una especie de comentario editorial escultórico que se materializa en las figuras de escayola que aparecen en la parte de arriba. En una versión encontramos cuatro rostros idénticos sin ojos, como si la visión agresiva que invita la diana implicara una ceguera en otro lugar. En otra versión, encontramos fragmentos de la forma humana, de nuevo, mostrados como una especie de consecuencia de, o comentario a, la proposición articulada por la diana. Es difícil imaginar un conjunto de declaraciones más vulgares o directas, combinadas con un comentario más sutil sobre la tradición de la que Johns parte y que ahora deconstruye. Retrospectivamente, puede parecer difícil entender lo duro que fue para los críticos comprometidos con los objetivos de una abstracción purista entender qué es lo que pasaba en estas obras, comprender su inevitabilidad en relación a las grandes narrativas con las que los propios críticos estaban comprometidos. Las composiciones de «banderas» y «dianas» se han convertido ahora en emblemas claros de una revolución artística, del mismo modo que Malevich lo era para Alfred Barr. La revolución que anuncian, que normalmente se llama «posmodernismo», ha resultado ser, retrospectivamente, no menos problemática, equívoca, inacabada y prematuramente obsoleta que el modernismo al que supuestamente sustituía. La sustitución de imaginarios globales como la Guerra Fría y el holocausto nuclear por nuevas realidades globales como el triunfo del capitalismo corporativo y los nacionalismos neofascistas sin duda requiere una revaloración y un nuevo nombre de la cultura dominante de nuestro periodo y una reconsideración de en qué exactamente ha resultado el posmodernismo.

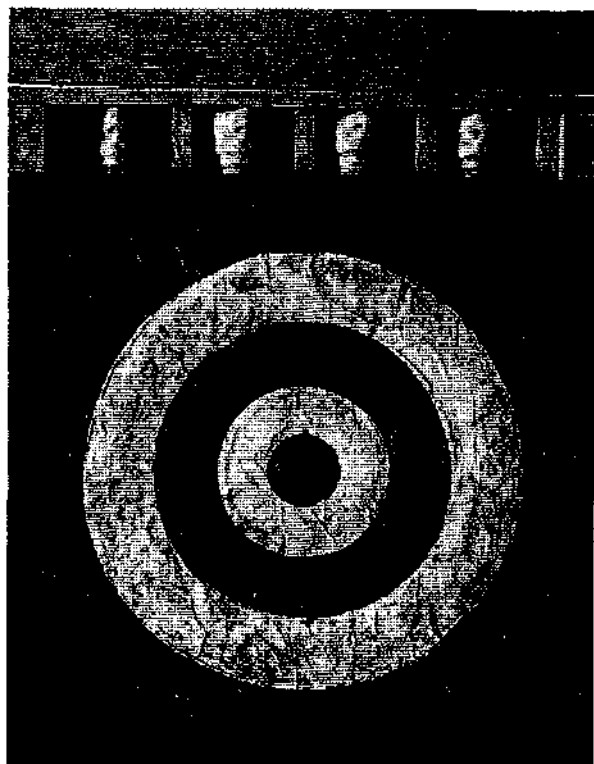


Figura 35. Jasper Johns, *Target with Four Faces* (1955). Assemblage: encáustica y collage sobre lienzo con objetos, 10,2 x 10,2 cm con cuatro rostros de escayola tintados en la parte de arriba dentro de una caja de madera con un frente abisagrado. Caja cerrada, 9,5 x 66 x 9 cm. Dimensiones con la caja abierta, 86 x 66 x 9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del Sr. y la Sra. Robert C. Scull. © Jasper Johns / VAGA, Nueva York, 1993.

Entre los logros de la revolución anunciada por las «banderas» y «dianas» de Johns, se encontraría la reapertura del arte (para bien o para mal) a lo que Edward Said ha llamado «preocupaciones mundanas»: al *kitsch*, a la cultura de masas, a la técnica mixta, a la propaganda política, al teatro; la resurgencia de una impureza artística, una hibridación, una heterogeneidad resumida como la «erupción del lenguaje en el campo estético». Esta «erupción» ha ocasionado nuevas historias revisionistas del modernismo al que sustituyó, historias en las que la abstracción greenbergiana tiende a quedar descentrada y sacudida por las tradiciones alternativas del modernismo. La supervivencia de estas tradiciones modernistas alternativas, no sólo las más evidentes, como el Surrealismo, el Dadaísmo y el constructivismo, sino también por lo que podríamos llamar las zonas «de línea roja» en el diagrama de Barr, lo «primitivo» y lo «industrial», posibilitó la apertura de nuevas regiones de lo visible y lo decible tanto en el modernismo como en el posmodernismo. La exploración de una de estas regiones, la relación reconfigurada de la palabra, la imagen y el objeto en el Minimalismo, específicamente en la escultura, la pintura y la escritura de Robert Morris, será el objeto de mi próximo ensayo.

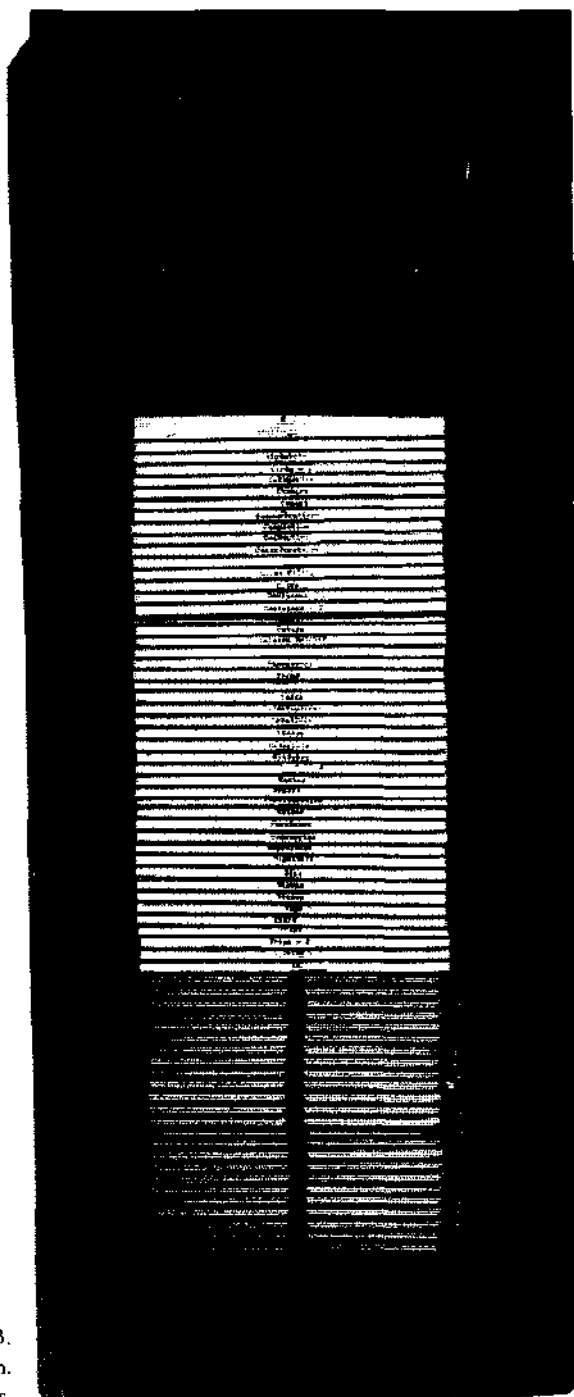


Figura 36. Robert Morris, *Card File*, 1963.
Técnica mixta sobre tabla. Ca. 25,5 × 51 cm.
Pompidou Center, París.

PALABRA, IMAGEN Y OBJETO: ETIQUETAS DE PARED PARA ROBERT MORRIS

La relación entre las palabras y las imágenes parece ser exactamente análoga a la relación entre las palabras y los objetos. La imagentexto reinscribe dentro de los mundos de la representación visual y verbal las relaciones cambiantes entre nombres y cosas, entre lo decible y lo visible, entre el discurso *acerca de* y la experiencia *de*. Sin embargo, esta analogía evidente adquiere todo su interés a partir de la igualmente evidente y radical discrepancia entre las imágenes y los objetos, entre las representaciones y las *presentaciones*. ¿En qué consiste esta discrepancia? ¿No es más que un destello de la repetición? ¿Una segunda mirada, como la que transforma a un objeto en una imagen, a una imagen en una metaimagen? ¿Qué es un objeto? ¿Cuál es su relación con el sujeto y con las palabras e imágenes que los sujetos construyen para crear objetos inteligibles? El artista contemporáneo que más profundamente ha pensado sobre estas cuestiones es Robert Morris, cuya obra y escritos también han sido cruciales para el desarrollo de lo que ahora podríamos llamar el «Alto Modernismo», el planteamiento de un desafío directo y de una continuación de la tradición modernista de la *ut pictura theoria*. En los sesenta Morris fue el principal antagonista del «gran rechazo» de Michael Fried a las nuevas obras antimodernistas en su «Arte y objetualidad»: sirvió como uno de los principales ejemplos de la teatralidad, de la mezcla de medios y de un nuevo tipo de escultura obstinada, objetual, que parecía negar cualquier posibilidad de incidentes ópticos, pictóricos o figurales, al tiempo que recurría de forma explícita a un discurso teórico para el que las obras parecían funcionar como demostraciones. Sin embargo, no me interesa tanto situar a Morris dentro de las habituales narrativas del posmodernismo, como examinar su investigación sobre las relaciones entre imágenes, objetos y palabras, especialmente sobre esas palabras que nos permiten etiquetar a los objetos artísticos y, de este modo, contar historias sobre ellos, incluidas historias sobre el «modernismo» y el «posmodernismo»¹. En definitiva, mi

¹ Entre los numerosos estudios del posmodernismo, los que me han resultado más estimulantes son el de E. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1992.

objetivo es examinar la forma en que la obra de Morris complica y desafía las etiquetas que hacen inteligibles sus objetos.

La presencia de la obra de Morris en una gran retrospectiva en el Guggenheim en 1994 debería haber sentado ya la cuestión de su categoría. La etiqueta de «gran artista» se pudo entonces inscribir sin riesgos sobre la entrada a la exposición y las obras se pudieron etiquetar de obras maestras, sin importar lo poco que impusiera su apariencia visual. Todo lo que hacía falta era empaquetar la obra de Morris en una historia canónica que lo situara en los contextos del modernismo y el posmodernismo y que desarrollara los significados de sus objetos en los términos proporcionados por las teorías postestructuralistas del arte.

La etiqueta me quitó el sueño. Creció hasta unas proporciones amenazantes, se enredó a mi alrededor, cacareó en mi oído, envolvió mis ojos. En mi sueño, se trataba de una mortaja enmarañada y sofocante de palabras efervescentes. Pero en los sueños comienza la responsabilidad, como dijo el poeta insomne. ¿He tenido un sueño de advertencia? Me despierto nervioso².

El hecho de que el etiquetado, el empaquetado y el establecimiento tanto de la Obra como de las obras no se pueda llevar a cabo sin ciertos problemas es testimonio de la intransigencia del público de arte y de la resistencia del arte de Morris. Más que ningún otro artista de su generación, «Morris» (considerado como el nombre de toda una obra) ha conseguido mantenerse impredecible, difícil de clasificar y difícil de etiquetar en la terminología de estilos, movimientos artísticos y periodos. Y sin embargo, si uno tuviera que producir un artista americano «representativo» del periodo que va desde 1960 a 1990, sería difícil encontrar a uno mejor que Morris. De hecho, una de las quejas sobre su obra es que es *demasiado* representativa, que simplemente sostiene un espejo frente al arte de su tiempo, trabajando a través de todos los géneros de la práctica artística contemporánea (la escultura minimalista y conceptual, el arte de performance, el *Land Art*, las piezas disgregadas [*scatter pieces*], las obras en fieltro, la pintura, el dibujo, la fotografía, los *ready-mades*, los compuestos imagen-texto, las obras procesuales), sin comprometerse con un solo modo o estilo.

La obra de Morris invita, las etiquetas al tiempo que se resiste a ellas, prestándose al (mal)reconocimiento inmediato en términos de las etiquetas genéricas endémicas del posmodernismo, mientras que rechaza la etiqueta global de un estilo o «aspecto» artístico individual. No hay forma de identificar «un Morris» por su aspecto visual cuando lo miramos desde el otro lado de la sala, ni de predecir con ningún grado de certeza qué

y el de D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, MA, Blackwell, 1990. Harvey y Jameson tienen en común la negativa a aceptar el modernismo en sus propios términos (es decir, como un colapso de las meta-narrativas, la búsqueda de un nuevo conjunto de estilos artísticos o una mera negación del modernismo) y una insistencia sobre los gestos estratégicos de totalización (que no es lo mismo que unas supuestas «totalidades»). Mientras que el arte Pop (y sobre todo la obra de Andy Warhol) se ha convertido en canónica para la periodización histórica del posmodernismo emergente de los sesenta, a mí me parece que el papel del Minimalismo americano resulta crucial.

² Nota del diario de sueños de Robert Morris, 28 de octubre de 1990.

aspecto tendrá su próxima obra y, sin embargo, su obra nunca parece presentarse sin suscitar etiquetas *ready-made*³. Su giro a finales de los ochenta hacia obras que parecen pinturas monumentales (las series del Holocausto y de las tormentas de fuego; los dibujos del tiempo ciego; los dibujos de Wittgenstein y las series relacionadas de grandes pinturas encáusticas sobre paneles de aluminio) no podría haberse adivinado a partir de sus anteriores trabajos. Los que han definido la trayectoria de Morris como un artista dentro de un medio en particular se han acostumbrado a etiquetarlo de escultor y (lo que es más importante) como un escultor que entendía su medio como algo que expresaba unas inquietudes «no sólo diferentes, sino hostiles a las de la pintura»⁴. La reacción de los críticos a su «giro» hacia la pintura era de esperar. Por el lado positivo, corrieron a certificar sus credenciales como pintor, trayendo a colación sus anteriores ejercicios con el Expresionismo Abstracto⁵. Por el lado negativo, se le acusó (como tantas veces antes) de ser un mero experimentador ecléctico que imitaba lo que estaba de moda. Las grandes pinturas encáusticas, con sus enigmáticos textos en plantillas, se entendieron como un intento tardío de sacar partido de la moda por los compuestos imagen-texto que habían inaugurado a finales de los ochenta artistas americanos más jóvenes⁶.

Mi propio insomnio comienza. ¿Qué es lo que he ignorado hasta ahora, aquello sobre lo que no quería pensar? ¿Una mera etiqueta en la pared? ¿Una excreción institucional, una parrafada en la jerga de las relaciones públicas, un mero suplemento? Ah, ahí está el problema, tened cuidado con los suplementos.

Me gustaría sugerir que el problema de etiquetar a Morris no es sólo un problema pragmático o curatorial, que tenga que ver con el control de una obra inusualmente amplia y variada. Refleja toda una serie de problemas internos de la obra de Morris y característicos de las cambiantes relaciones entre arte y lenguaje en la era de la que él sirve como tan buen representante. Así pues, por un lado la obra de Morris se ha enfrentado de forma consistente no sólo con la elaboración de un programa verbal que se encuentra «detrás» del arte, como un andamio o soporte teórico para los objetos, sino con la exploración del propio arte como lenguaje, del objeto o la imagen como una intersección compleja de lo visible, lo decible y lo palpable. La escritura y el arte de Morris han escenificado esta intersección no como una frontera estable entre palabras e imágenes, pala-

³ Una excepción notable a esta generalización podría ser su uso de pintura gris plana sobre los objetos minimalistas de los sesenta. Como David Antin ha apuntado, este gris se convirtió en «una firma y en esa medida, quizá, se volvió independiente de cualquier obra individual, como las rayas de Newman», *ArtNews* 65, 2 (abril 1966), p. 56. Al mismo tiempo, las consecuencias paradójicas de utilizar un color neutro y acromático como el gris a modo de firma tampoco pueden ignorarse. El carácter no comprometido de lo gris se aproxima más a ser una máscara de cualquier identidad personal, una especie de firma como «Fulano de Tal» cromático que señala la resistencia de Morris a asegurar su obra con alusiones a una autorrevelación auténtica o personal.

⁴ R. Morris, «Notes on Sculpture I», *ArtForum* 4, 6 (febrero 1966), p. 42.

⁵ Véanse los ensayos sobre Barbara Rose y Terrie Sultan en *Inability to Endure or Deny the World*, catálogo de la retrospectiva de Morris en la Corcoran Gallery en 1990-1991.

⁶ Véase R. Smith, «A Hypersensitive Nose for the Next New Thing», *New York Times*, 20 de enero de 1991, p. 33.

bras y objetos, sino como una sede de ansiedad, juego e interrupción. El hecho de que no sepamos qué «aspecto» tendrá un Morris, de que no ofrezca ningún estilo visual consistente, es a la vez la causa y la consecuencia de la dificultad del etiquetado, de encontrar un lenguaje descriptivo adecuado, no digamos ya certero, para su obra.

La etiqueta en la pared me quitó el sueño. Provoca el sudor frío del insomne. Esta etiqueta de pared comienza a latir con una amenaza ambigua, desdeñando su estatus reprimido como un mero relleno lingüístico. Esta molestia institucional y tautológica se desliza y se retuerce en las sombras. Comienza a hacerse mayor que las obras en mis galerías de sueños; una presencia hipnagógica, gruñona, al acecho.

Además, esta dificultad con el etiquetado no es sólo un problema de Morris, sino que refleja una obsesión central del posmodernismo, que en sí mismo ha sido repetidamente descrito como la exploración de nuevas relaciones entre el arte y el lenguaje. El modernismo –por lo menos en el sentido de la formulación clásica de Clement Greenberg– trató de eliminar el lenguaje, la narrativa y la textualidad del campo de las artes visuales⁷. No es de sorprender que el arte posmoderno se haya definido como la negación de esta negación, «una erupción del lenguaje en el campo visual»⁸. Desde un arte en forma de cuadrícula, un arte de la «pureza» y la opticalidad que expresaba lo que Rosalind Krauss ha llamado la «voluntad de silencio»⁹, nos hemos movido (o así se suele contar la historia) hacia un arte del ruido, del discurso que da habla, caracterizada por formas híbridas e impuras que unen lo visual y lo verbal, o borran la diferencia entre imagen y texto. La des-purificación de la opticalidad artística ha ido acompañada de un destronamiento de la idea del artista como creador de una *imagen* original, una *Gestalt* visual nueva que emerge completamente formada desde la mente del «visionario» artístico para deslumbrar y fijar la atención del espectador. En lugar de este arte de la imagen purificada y original, el posmodernismo nos ha ofrecido el *pastiche*, la apropiación, la alusión irónica, un arte dirigido a los espectadores que tienen más posibilidades de quedarse desconcertados que deslumbrados y cuya sed de placer visual parece quedar deliberadamente insatisfecha.

Como todas las grandes narrativas históricas, ésta también es un mito, un conjunto de medias verdades y sobresimplificaciones que, a pesar de todo, poseen un cierto poder para enmarcar la producción y recepción del arte. Se trata de una historia a la que el propio Morris ha contribuido, como narrador, actor, escritor y artista¹⁰. Es de-

⁷ Véase C. Greenberg, «Towards a Newer Laocoon» [1940], reimpreso en *The Collected Essays and Criticism*, J. O' Brian (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 23-37, y la disertación sobre la abstracción y el lenguaje en el capítulo 7.

⁸ C. Owens, «Earthwords», *October* 10 (otoño 1979), pp. 125-126.

⁹ R. Krauss, «Grids», en *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 8.

¹⁰ Véase el ensayo de Morris «Words and Images in Modernism and Postmodernism», *Critical Inquiry* 15, 2 (invierno 1989), pp. 337-347, y mi artículo «*Ut Pictura Theoria*: Abstract Painting and the Repression of Language», pp. 348-371, donde se discute esta historia.

cir, se trata de una historia cuyos efectos históricos han de tener en consideración incluso aquellos que quieran resistirse a ella o situar esta historia en relación a otras historias más amplias, más largas o más matizadas. Por ejemplo, un marco histórico más amplio nos pediría que consideráramos la relación de esta historia del arte (fundamentalmente norteamericana) con las fortunas de la cultura americana durante la era de la Guerra Fría y de la pesadilla nuclear, un periodo que, en el momento de la retrospectiva de Morris, parece haber quedado «detrás» de nosotros, reemplazado por las preocupaciones bien diferentes del «Nuevo Orden Mundial» posnuclear y post-Guerra Fría, y la victoria final del capitalismo como un sistema mundial¹¹. Una visión más larga se preguntaría si la relación cambiante entre el arte y el lenguaje, que tan decisiva es para el posmodernismo, no estaba ya presente en formas tempranas de modernismo europeo (sobre todo en el Dadaísmo, el Surrealismo y en la obra de varias vanguardias históricas)¹². Desde esta perspectiva, el culto a la pureza visual y la voluntad de silencio pueden parecer como aberraciones temporales, un interludio que tiene que ver con sacar el arte moderno, especialmente la pintura abstracta, de su contexto europeo para situarlo en los espacios purificados del Museo de Arte Moderno. La «irrupción del lenguaje en el campo estético» puede parecer menos transgresora y más como la restauración de una condición básica del arte, que, después de todo, ha sido impuro durante la mayor parte de su historia. Finalmente, una visión más matizada tendría que tomar en cuenta cómo el culto a la pureza visual o la hibridación visual-verbal interceden con transformaciones en la cultura visual o textual en un sentido más amplio. Si el «kitsch» de Clement Greenberg se convirtió en el objetivo negativo e impuro de su «vanguardia» purista en cierto momento alrededor de la Segunda Guerra Mundial, tendríamos que darnos cuenta de que esta dialéctica entre la cultura de masas y la de élite reaparece en distintas variaciones en otros momentos y lugares, antes y después del momento de la abstracción modernista en Estados Unidos. Por mucho que el Minimalismo se haya distanciado de algunas de las tendencias pictorialistas y expresivistas de la abstracción formal, no hay duda de que también sirvió para continuar esta tradición, con su busca de la pureza y su elitismo estético. En este sentido, el arte visual minimalista, en especial la escultura, parece ser antitético respecto al tipo de minimalismo musical decorativo y con motivos de Steve Reich o Phil Glass. Lo que constituye un contexto musical apropiado para Morris son los 4'33" de «silencio» de John Cage. Es Duchamp, y no los medios de comunicación de masas, el que proporciona un modelo para el carácter híbrido visual / verbal de sus objetos: «Un pie en las imágenes, el otro en el lenguaje, ésta es la forma menos inmediata y más discursiva de hacer arte»¹³.

¹¹ Un comentario a la obra de Morris en el contexto de finales de la Guerra Fría en los ochenta aparece en O. K. Werckmeister, *Citadel Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, especialmente el capítulo titulado «Lucas, Morris».

¹² Véase la disertación de Morris sobre artistas-escritores como Kandinsky, Malevich, Gabo y Mondrian, quienes «contribuyeron a un cuerpo creciente de textos teóricos, algunos con forma de manifiestos, que crecieron junto a la producción material de las imágenes...», en «Words and Images», p. 341.

¹³ R. Morris, «American Quartet», *Art in America* (diciembre 1981), p. 104.

Ahora estoy despierto, sin embargo, la etiqueta se niega a disminuir. Aquí, bajo esta tenue lámpara, su rectangularidad parece palpar, su lenguaje gime y amenaza. Este manchón de palabras grita, solloza y finalmente se queda en un tic que augura una amenaza, susurrando bajo el suelo.

La relación del arte y el lenguaje, del objeto y la etiqueta, es una de las principales paradojas de la escultura minimalista. Por un lado, el espectador se enfrenta a objetos simples, desnudos, elementales, por lo general «sin título», que parecen ser deliberadamente «inexpresivos», «fríos» y «mudos»¹⁴. ¿Qué nos pueden decir unos objetos con etiquetas como «Tabla», «Viga» o «Caja»? Las etiquetas parecen decirlo todo, parecen agotar el objeto y la experiencia visual del mismo. Toda la situación del Minimalismo parece diseñada para derrocar la idea de la obra de arte «legible», entendida como una alegoría inteligible, un símbolo expresivo, o una narrativa coherente. Por otro lado, el Minimalismo se suele caracterizar como una intrusión sin precedentes del lenguaje (y en particular el lenguaje crítico y teórico) en el espacio tradicionalmente silencioso del objeto estético. Como ha dicho Harold Rosenberg: «Ninguna forma de arte ha recibido jamás tal número de etiquetas que le son adosadas por ávidos colaboradores literarios... Ningún arte ha dependido tanto nunca de las palabras como estas obras que se entregan a la materialidad silenciosa... Cuanto menos hay que ver, más hay que decir»¹⁵. Según Rosenberg, peor aún que los «colaboradores literarios» y que el palabrerío de los críticos siempre-dispuestos-a-ayudar es el hecho de que los propios artistas minimalistas se convierten en escritores. Toda la división del trabajo tradicional en el juego del arte / lenguaje se confunde. El escultor mudo y sin elocuencia que se suponía debía fabricar imágenes infinitamente expresivas para el deleite del esteta infinitamente receptivo (y elocuente) ha sido reemplazado por el escultor elocuente, que fabrica objetos mudos para un espectador perplejo.

Entonces, con algo de temblor me doy cuenta, las «meras etiquetas de pared» no existen. La frase da vueltas en mi cerebro febril. Esta etiqueta, este murmullo de información confusa tiene una secreta ambición. No hay duda de ello, su objetivo es nada menos que dominar mis imágenes sobre la pared. Su histeria lingüística comienza a erosionar la encáustica de mis paneles.

En cierto sentido esta paradoja ha sido ahora resuelta prematuramente por la historia del arte. La canonización del Minimalismo, que ha estabilizado sus etiquetas como una característica constante de los estilos del siglo veinte, ha hecho ahora que estos objetos mudos, que entonces resultaban extraños y silenciosos, parezcan estar llenos de asociaciones y anécdotas memorables para los que saben de esas cosas. Los escritos y

¹⁴ R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, The MIT Press, 1977, pp. 236, 199.

¹⁵ H. Rosenberg, «Defining Art», en *Minimal Art: A Critical Anthology*, G. Battcock (ed.), Nueva York, Dutton, 1968, p. 306. Véase también la caracterización que hace Michael Fried del objeto minimalista como «literalista» (entendido esto como una hipostatización de la objetualidad) y dependiente de una posición «ideológica», «una que se puede formular en palabras, y de hecho ha sido así formulada por algunos de sus principales representantes» («Art and Objecthood», *Artforum* [junio 1967], reimpreso en Battcock, pp. 116-117).

las conversaciones de los artistas, sobre todo de «Morris —el más sutil de los dialécticos minimalistas», según Rosenberg (p. 305)—, se han convertido ya en parte inseparable de la experiencia del espectador. Pero ¿qué pasa con el espectador ignorante, el que entra en la galería o el museo sin previo aviso y experimenta el Minimalismo como un *shock* de privación y decepción? Ni siquiera podemos consolarnos alegando que este *shock* es, a veces, parecido al del espectador desconcertado original (por ejemplo, el mismo Rosenberg) de los sesenta, porque el contexto ahora es bien diferente. La sentencia sobre estas obras ya no está pendiente. Las obras poseen la autoridad de unas etiquetas canónicas. Si no las entiendes, eso dice algo de ti, no de las obras. ¿Qué le decimos ahora al espectador inocente? ¿Qué disponibilidad tienen hoy esas obras? ¿Les aguarda algún destino más allá de la canonización en un sistema de etiquetas y mitos?

La etiqueta de la pared me ha interrumpido el sueño. Tengo que tomar el control de mí mismo o, por lo menos, de la etiqueta. Tengo que forzarla de nuevo a su verdadera e innoble proporción. Pero se escapa al brillar ahí en la oscuridad con su atmósfera a la Poe, de amenaza lingüística e iconoclastia verbal.

El propio Morris parece dudar en este punto, apuntando, ya en 1981, que el Minimalismo se había quedado sin fuerza: «A medida que el filo dialéctico del Minimalismo se fue perdiendo, como tenía que suceder con el tiempo, a medida que la radicalidad de sus imágenes, contextos o procesos se convirtió en rutina, sus opciones se restringieron a una fórmula: utiliza más espacio»¹⁶. Pero, para empezar, Morris era sólo un minimalista ocasional, aunque también fuera su portavoz más elocuente. Desde el principio su interés era mucho más complejo y general que el de trabajar dentro de cualquier estilo, o seguir el «look» de un movimiento. Lo que le había preocupado era nada menos que la tarea filosófica del arte, la utilización de la escultura, entendida como un injerto híbrido de la palabra, la imagen y el objeto, como un vehículo para reflexionar sobre el arte¹⁷. Esto hace que Morris se vuelva impopular e impolítico. Es un «artista de artistas», no en el sentido habitual de la virtuosidad técnica o estilística (a pesar de su reputación como un artesano perfeccionista), sino debido a la profundidad de su intervención en los elementos más básicos de la estética, y particularmente, en la historia de la escultura, en lo que Krauss llama acertadamente «el campo expandido»¹⁸. Morris hace objetos filosóficos que no necesitan guardar ningún parecido de familia *visual*, ningún «look» susceptible de ser etiquetado. Lo que tienen en común es estrictamente no visible, no representable y difícil de etiquetar, excepto, quizá, como algo parecido a la «filosofía». Se trata de un cuerpo de preguntas y decisiones, algunas racionales, otras arbitrarias; una serie de preocupaciones, experimentos, conceptos, procedimientos, actitudes; esto es, un campo discursivo o cuadrícula,

¹⁶ R. Morris, «American Quartet», p. 96.

¹⁷ Véase el importante ensayo de A. Michelson «Robert Morris — An Aesthetics of Transgression», para el catálogo de la exposición de 1969 en la Corcoran Gallery of Art, donde por primera vez se trata a Morris como un escultor filosófico.

¹⁸ R. Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», en *The Originality of the Avant-Garde*, pp. 276-290.

como un archivo de fichas, un catálogo de las consideraciones y tópicos que podrían surgir al hacer un objeto de arte etiquetado como «Archivo de Fichas» (*Card File*, figura 36). Esto significa que su obra es difícil de consumir, y mucho más de digerir a nivel de su placer visual. Los objetos no tienen siquiera por qué tener la cortesía de «ilustrar» el discurso de Morris de forma directa. Se podría pensar en sus objetos menos como ejemplos o ilustraciones y más como *casos* que puedan ser abiertos, considerados y (en ocasiones) cerrados¹⁹, conjuntos específicos de palabras / imágenes / objetos que, cuando salen bien, exceden y explotan (o incorporan) las etiquetas que los acompañan²⁰.

Muéstrate a la luz, etiqueta de pared. Sal de las sombras de la galería. Pero este monstruo lingüístico proteico se esconde tras el plomo institucional de su prosa.

En definitiva, uno tiene que pensar duro y hablar consigo mismo o con un amigo en presencia de esta obra. Uno tiene que entender el diálogo que provocan los objetos *in situ* como parte de lo que las obras son. Los objetos que requieren tiempo, mucho más tiempo de lo que la etiqueta les permite, ciertamente más tiempo del que tenemos (aunque, supuestamente, John Cage se sentó y escuchó durante tres horas y media la grabación en bucle completa de *Box with the Sound of Its Own Making*). Este tiempo no es una duración hermenéutica, un proceso de interpretación y descripción que nos conduce a una verdad o significado ocultos, sino un movimiento desde el orden aparente a un laberinto de nudos, problemas sin resolver, dilemas y ausencias desagradables²¹. (Como un emblema de este movimiento, podríamos considerar la tabla de madera con incisiones y nudos de Morris [figura 37], que muestra un objeto, racional y hecho a máquina, como el «soporte» de un lío caótico, o sus varias piezas con «reglas», que muestran el carácter construido, convencional y arbitrario de las medidas racionales.)

Morris une el purismo de la tradición del formalismo abstracto con la ironía incesante y corrosiva de Duchamp, para producir un arte «racional» o, por lo menos, «sistemático» que aspira a ser perfectamente lúcido respecto a la posibilidad de que el arte

¹⁹ Por supuesto, en ocasiones los «casos» de Morris no pueden ser abiertos. Podemos saber que las piezas minimalistas de los sesenta estaban huecas, pero la imposibilidad de mirar dentro de ellas es en parte de lo que tratan. El gabinete de Morris con cerrojo y llave y la inscripción «Leave key on hook inside» («deja la llave en el colgador de dentro») sugiere otra situación: se «podía mirar» dentro de un caso una sola vez, después quedaría cerrado para siempre. [N. de la T.: El inglés «case» significa tanto «caso» como «contenedor» o «estuche», el autor está jugando con ambos significados.]

²⁰ Aquí estoy pensando en el «caso» como el concepto que se utiliza en la sociología y psicología (casos de «estudio» y casos de «historia») y la resultante ambigüedad acerca del estatuto teórico / empírico de las unidades elementales de la investigación. Una explicación del concepto básico del «caso» sociológico aparece en C. C. Ragin y H. S. Becker, *What Is a Case?*, Nueva York, Cambridge University Press, 1992, p. 9. La figura literal y material del «caso» como un contenedor hueco y su extensión figurativa a la hermenéutica (el secreto o la solución de un misterio escondido dentro de un contenedor) también es importante aquí. Agradezco a James Chandler que me haya llamado la atención sobre el análisis sociológico del caso.

²¹ Michael Fried valoró certeramente, creo, la peculiar temporalidad que conllevaba la escultura minimalista, contrastándola con el sentido de «instantaneidad» que él asociaba con la pintura y la escultura modernistas. Véase «Art and Objecthood» en Battcock, pp. 144-146.

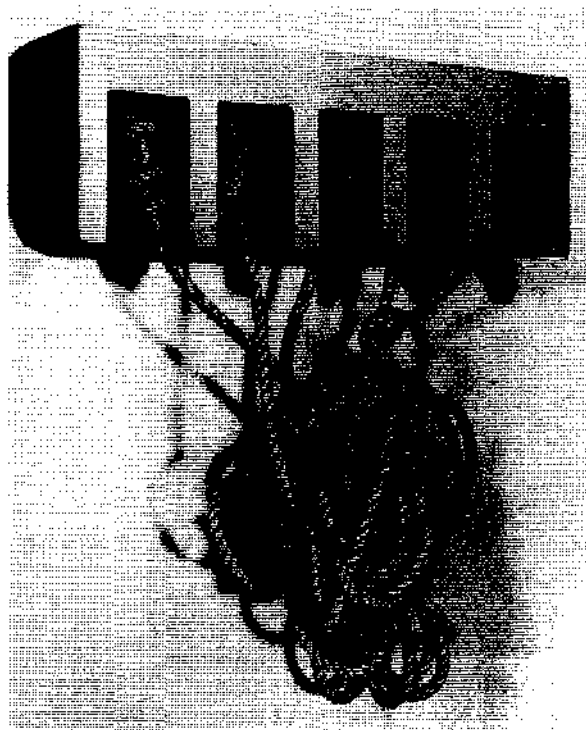


Figura 37. Robert Morris, *Sin título* («Knots»), 1963. Caja de madera, 13 × 38,5 × 9 (altura total incluyendo la cuerda, aproximadamente 51 cm).

y la historia (por no decir la historia del arte) puedan ser pesadillas de las que jamás podremos despertarnos. Como Walter Benjamin, nos pide que miremos los objetos como «imágenes dialécticas», documentos de la civilización que insisten en que los veamos al mismo tiempo como documentos y como barbarismo²². El formalismo frío y gris de los poliedros y la antiforma caótica de las piezas repartidas son incompatibles con el cortocircuito de la «mirada» y la «etiqueta», pero se conectan rigurosamente dentro de una dialéctica del objeto. La fase «barroca» de Morris, la de las pinturas de incendios y Holocausto en los ochenta, constituye, a nivel de la «mirada» y la «etiqueta», una regresión a la pintura expresionista (figura 38). Su aspecto y escala sin duda encajan con una meditación sobre la monumentalización de la muerte y la aniquilación en los ochenta, la Década de la Avaricia, la Guerra de las Galaxias y la Reaganomics*, los últimos días de gloria del triunfo sobre el «Imperio del Mal», la transición desde la expectativa de una catástrofe nuclear instantánea, a una lenta destrucción medioambiental. No es de extrañar que parezcan ornamentos que encajarían en la alcoba de Darth Vader²³. Sin embargo, no son «expresiones» de ese periodo, sino citas

²² W. Benjamin, «Theses on the Philosophy of History» [1940], en H. Arendt (ed.), *Illuminations*, Nueva York, Schocken, 1969, p. 256.

* [N. de la T.]: *Reagan-economics*, es decir, economía al estilo de Reagan.

²³ Debo esta analogía a Janice Misurell Mitchell. Véase también el provocativo comentario de O. K. Werckmeister a las pinturas de incendios y holocaustos de Morris en *Citadel Culture*, sobre todo su yuxtaposición de las pinturas de «preguerra» de Morris con la trilogía de *La guerra de las galaxias*, de George Lucas. pp. 142-143.

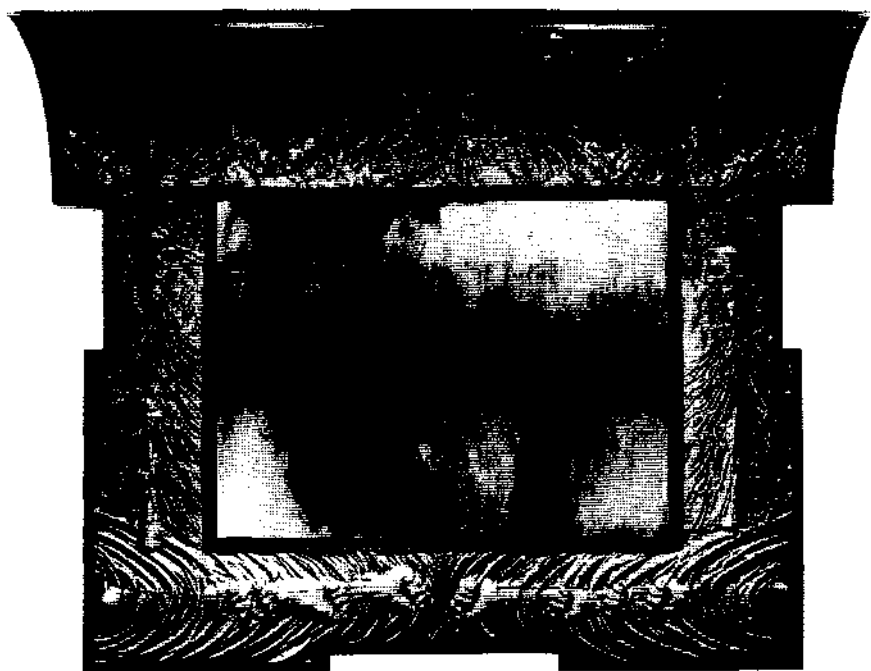


Figura 38. Robert Morris, *Sin título*, 1984. Vaciado de hydrocal pintado, pastel sobre papel.
Inscripción: «Nadie estará listo cuando aterrice. Sin embargo, lo hemos visto reunir fuerzas todos estos años. Dijiste que no había nada que se pudiera hacer».

del neoexpresionismo enmarcadas dentro de unas contraccitas escultóricas. En estas obras, el escultor se enfrenta al pintor, insistiendo en que el *marco* es un colega que opera al mismo nivel en la obra «propiamente dicha», no un mero complemento o un fondo neutral para la imagen. Los marcos de *hydrocal*, con sus huellas de partes del cuerpo y su basura postholocausto, son el «presente» que enmarca a las obras, los trofeos o las reliquias incrustados alrededor de un acontecimiento pasado, la catástrofe que dejó tras de sí sus fósiles en esas huellas que la enmarcan²⁴. El marco es a la imagen como el cuerpo es al elemento destructivo, como el presente al pasado. O (por ser más literal) el marco es a la imagen como un remoto futuro posible es a un futuro menos remoto. La obra sugiere que algún día el pasado quedará enmarcado por un presente que hace que estas obras parezcan naturales.

El «nudo» aparece cuando nos damos cuenta de que este futuro sería uno en el que estas pinturas nunca podrían existir. Morris las fabrica como si estuvieran destinadas a sobrevivir un holocausto nuclear, pero él (y nosotros) sabe muy bien que los supervivientes de tal acontecimiento no tendrían ningún interés en su arte, ni en el de nadie más. Se trata de un arte para un futuro posible en el que el arte no existiría, de mo-

²⁴ Las inscripciones de Morris sobre estas obras se mueven a través de unas dimensiones temporales sugeridas por la relación entre el marco y la imagen. Así pues, «nadie *estará* listo cuando aterrice. Sin embargo, *lo hemos visto* reunir fuerza todos estos años. Tú *dijiste* que no se podía hacer nada».

numentos a un tiempo que está más allá de los monumentos. Critican a un mundo en el que, en palabras de Benjamin, «la humanidad... puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden»²⁵.

Un comentario editorial anónimo que acompaña el ensayo de Morris en *Art in America* de 1981 «American Quartet» acusaba al artista-escritor de una especie de añadir un elemento macabro y morboso a sus mediaciones sobre la monumentalización estética de la muerte y la destrucción. La polémica del editor esbozaba una imagen de la relación entre las palabras y las imágenes, los monumentos visuales y el comentario crítico en el ensayo de Morris, que situaba el «osario cultural» del artista en el presente de 1981, no en un futuro proyectado:

Pues sugiere que la imagen de las obras que consideramos importantes, las que han generado una interpretación crítica extensa e incluso una reinterpretación perpetua, es una especie de cadáver cultural, con moscas revoloteando, medio enterradas y supurando palabras que, como el movimiento de una masa de gusanos, imparten tanto cierto movimiento asqueroso, como la transformación de las cosas muertas. («American Quartet», p. 105.)

La estructura misma de este fraude de la crítica de arte (el «editor» era el propio Morris) ejemplifica a la perfección un gesto típico de Morris. El ensayo se estructura alrededor de la imagen flagrantemente minimalista de una *mesa*, cuyas cuatro esquinas representan la «cuadrícula» canónica de Morris, su imagen de las cuatro figuras y corrientes más importantes del arte americano (el expresionismo abstracto de Pollock, los metasisemas de Duchamp, el realismo mimético de Hopper y el surrealismo decorativo de Joseph Cornell): «Considerado como totalidad, el modelo que se propone aquí posee tres niveles diferentes: la cuadrícula superior, como la parte de arriba de una mesa, que sitúa las posiciones y orientaciones; las cuatro líneas paradigmáticas (o patas) que forman lugares y fronteras al tiempo que indican la dimensión vertical de largas tradiciones; y, en el origen de dichas tradiciones, pasamos al campo teórico» (p. 95). Morris evoca la tradición de la *tavola* y el *tableau* histórico / conceptual, el aparato clásico racionalista para espacializar una totalidad discursiva, tratando su «polígono» como un escenario para gestos de crítica de arte que imitan los gestos característicos de sus cuatro «puntos clave» o «piedras imán». Así pues, su propia prosa (como apunta el indignado comentario editorial) «divaga mucho», como las huellas de un Pollock; retrata al artista en el «espacio sellado de la alienación» al estilo de Hopper; y atiborra la «caja» virtual de su cuadrícula conceptual con fragmentos de toda la historia del arte moderno, a la manera de Cornell. Después resulta que está hecho a la manera de Duchamp y deconstruye toda la estructura como «la imagen mórbida de los críticos mascullando y masticando sus artefactos muertos sobre la mesa del comentario» (p. 105).

¿Eres inocente, sinceridad? ¿Eres algo más que unas cuantas palabras simples, una «orientación» tranquilizadora? Ah, pero pillé tu gesto de burla, tus palabras entrecortadas y sospe-

²⁵ W. Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» [1936], en *Illuminations*, p. 242

chosas, tus dobles significados, tus estrategias de dominación camufladas bajo tus lugares comunes. Deseas triunfar una vez más (infinitamente y para siempre) sobre lo imagístico. Tus propósitos están siempre ocultos.

La ambivalencia de Morris respecto a la adecuación de la forma visible no sólo implica una complacencia o certeza respecto al lugar del lenguaje filosófico o el discurso crítico. No se puede huir desde los objetos a las etiquetas o narrativas que proporcionan los propios escritos de Morris. «American Quartet» es una imagentexto que se devora a sí misma; se come viva a sí misma. No se puede depender ni de la imagen, ni de la palabra, ni del objeto para estabilizar la experiencia o el significado. O quizá sería mejor decir: la estabilización de las relaciones entre palabras, imágenes y objetos es exactamente a lo que la obra de Morris trata de resistirse: «La única autenticidad es la que ha rechazado todas las identidades otorgadas por una institución, un discurso, una imagen o un estilo, así como todos los placeres y las opresiones ofrecidos por ese *gulag* llamado lo autobiográfico»²⁶. Los toscos bloques y vigas del Minimalismo no son, según el uso que les da Morris, ni alegorías de totalidades culturales, ni figuras de fundamentos perceptivos platónicos²⁷; es mejor entenderlos como algo parecido a los ladrillos que Ignatz the Mouse arroja a Krazy Kat cada vez que éste pronuncia un profundo cliché moral²⁸. Por esta razón los objetos minimalistas no resultan gratificantes para los análisis que buscan un fundamento fenomenológico, en lugar de *procesos* y contradicciones fenomenológicas. La variedad de poliedros elementales de extraordinaria claridad, ejecutados en materiales específicos en una escala precisa en relación al cuerpo humano, pretende revelar las disyunciones del proceso perceptivo, no establecer un fundamento elemental para éste (véase la vista de la instalación, figura 39). A medida que el espectador se mueve en relación al objeto, o los objetos se desplazan a una nueva situación, su forma «abierto y neutral» sufre una variación infinita:

Hasta la propiedad más patentemente inalterable —la forma— varía. Es el espectador el que cambia de forma constantemente al cambiar su posición relativa a la obra. Extrañamente, es la fuerza de la forma constante y conocida, la *Gestalt*, la que permite que esta conciencia se vuelva mucho más enfática en estas obras que en toda la escultura anterior. Un bronce barroco figurativo es diferente desde cada lado. También lo es un cubo de dos metros. La forma constante del cubo que se tiene en la mente, pero que el espectador nunca experimenta de forma literal, es una realidad frente a la que pueden relacionarse las vistas

²⁶ Robert Morris, entrevista con Robert Denson, de próxima aparición en *Critical Inquiry*. [N. de la T.: «Robert Morris Replies to Roger Denson (or Is That a Mouse in My Paragone?)», reproducido en *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1993.]

²⁷ Véase, sin embargo, *Iconology*, pp. 93 y 158, donde se comenta el concepto platónico de lo «provocativo» y su relación con el concepto de la imagen dialéctica.

²⁸ Véase la entrevista inédita [N. de la T.: véase la nota 26 *supra*] con Robert Denson, en la que el artista recapitula toda su carrera como una serie de diálogos de Krazy Kat, con los objetos minimalistas haciendo el papel de los ladrillos de Ignatz the Mouse.

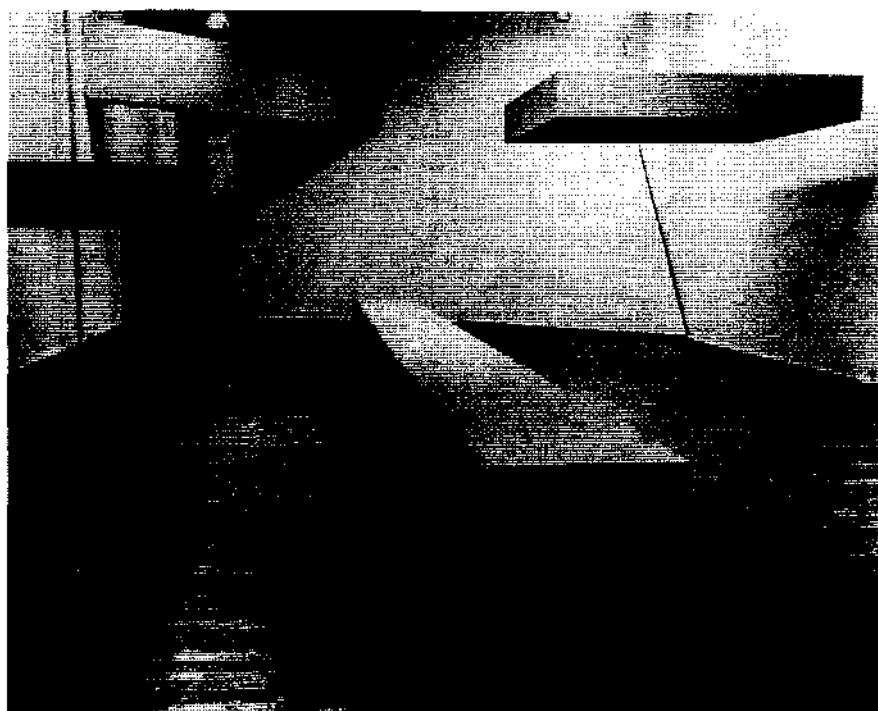


Figura 39. Robert Morris, vista de instalación con poliedros de varias clases.

perspectivas, cambiantes y literales. Existen dos términos diferentes: la constante conocida y la variable experimentada. Esta división no tiene lugar en la experiencia del bronce²⁹.

Aquí los términos se remontan hasta la división platónica entre lo «inteligible» y lo «visible», parafraseándolos en la división nominalista entre lo «literal» y lo «real», un cambio desde un marco epistemológico a una poética o metafísica de la experiencia³⁰. La pregunta que plantea Platón es cómo distinguir entre un objeto «dialéctico» —cosas que son provocativas para el pensamiento— y cosas que no lo son. Su respuesta es que «las cosas provocativas... afectan a los sentidos junto con sus opuestos³¹». Es esto lo que las hace dialécticas —es decir, ocasiones para la experiencia de diferencia y contradicción y, por tanto, provocativas para el diálogo—. La escenificación del objeto, su inserción dentro de un espacio y un contexto institucional que invita a la reflexión estética, es, obviamente, una condición necesaria pero no suficiente para la provocación al diálogo. El objeto en sí —su material, manufactura, iluminación, color y orientación específica— ofrece factores que deben tomarse en cuenta. Sobre todo, su *escala* (especialmente en relación con la norma del cuerpo humano), invita a «la inteligencia... a con-

²⁹ «Notes on Sculpture», en Battcock, p. 234.

³⁰ Véase N. Goodman sobre lo «literal» y lo «real» en *Languages of Art*, Indianápolis, IN, Hackett, 1976, p. 68.

³¹ Platón, *Republic*, Libro VII, 8, trad. de P. Shorey, Cambridge, Harvard University Press, 1935, p. 154.

templar», en palabras de Platón, «lo grande y lo pequeño, no confundidos así, sino como entidades diferentes» (p. 159). En términos de Morris, el objetivo es explorar el delicado campo intermedio «entre el monumento y el ornamento», entre la esfera privada de la intimidad y las gigantescas proporciones de la percepción de masas, un espacio intermedio que Morris relaciona repetidamente con un «modo público» de percepción³².

Otra forma de definir la delicada zona intermedia que inaugura este tipo de objeto es preguntarse exactamente qué valor o importancia tiene el objeto, qué tipo de demandas presenta el espectador. Es evidente, por ejemplo, que los poliedros de Morris no son objetos únicos, sino realizaciones materiales de conceptos tridimensionales, abiertos a la reproducción indefinida. Muchos de sus objetos minimalistas «originales» se han perdido o destruido y han sido refabricados en materiales (a menudo materiales más caros y duraderos) diferentes de la chapa de madera original. La decisión de refabricar muchos de estos objetos en chapa para su retrospectiva, en lugar de tomarlos prestados de las colecciones donde ahora residen, sirve para ilustrar la peculiar cualidad camaleónica de las piezas. Por un lado, esta decisión parecería reflejar una cierta nostalgia historicista por los materiales «originales» y por el sentido de esos objetos en los sesenta; por el otro, ignora alegremente el culto al original, sustituyéndolo por meras copias que, desde luego, no iban a ser fabricadas por la mano del artista que niega al mundo con su sierra eléctrica. La materialidad, la presencia visual y la identidad autográfica de los objetos no es irrelevante, pero tampoco lo es todo. Son igualmente importantes su movilidad, reproducibilidad, su identidad textual / pictórica / legal en dibujos, especificaciones y consideraciones de «propiedad intelectual»³³. Como Morris dice en «Notes on Sculpture», los objetos en sí mismos son «importantes, pero quizá no se dan tanta importancia» como los *objets d'art* tradicionales.

Un ejemplo temprano y (aparentemente) simple podría servir para aclarar estos temas. La obra titulada *SLAB* (figuras 40 y 41) presenta por lo menos tres identidades disyuntivas: (1) se trata de un objeto literal, una caja cuadrada y hueca de chapa pintada de gris, de 8 por 8 pies de ancho por 8 pulgadas de alto, (2) es la *imagen* de una losa (*slab*), un simulacro hueco y pintado, cuyo aspecto y etiqueta sugieren una solidez pétrea y gris, no algo hueco; (3) es una obra de arte con un título, una procedencia, un conjunto de etiquetas y términos descriptivos para sus materiales, dimensiones, construcción y colocación, abierta a cualquier número de refabricaciones y juegos del lenguaje (las respuestas tradicionales a la forma, la belleza y la asociación emocional; el juego de la jerga del arte y las etiquetas históricas; el juego de la meditación filosófica sobre las relaciones entre objetos, imágenes y palabras). *SLAB* es pública en el sentido de que está abierta a todos estos juegos de lenguaje (y también a otros). O, de for-

³² «Notes on Sculpture», en Battcock, p. 233. Véase también Fried sobre la cuestión de la escala en relación con el cuerpo humano, «Art and Objecthood», en Battcock, pp. 128-129.

³³ La «existencia» de numerosas obras minimalistas que no son más que carpetas llenas de documentos «planos o certificados que confieren un título a artículos conceptuales» las hace particularmente problemáticas para los críticos que siguen aferrados a la idea de que la obra de arte no es nada más que un objeto material. Véase el ataque de John Richardson al Guggenheim por invertir en exceso en este tipo de papel moneda, «Go Guggenheim», en *The New York Review of Books*, 16 de julio de 1992, p. 19.

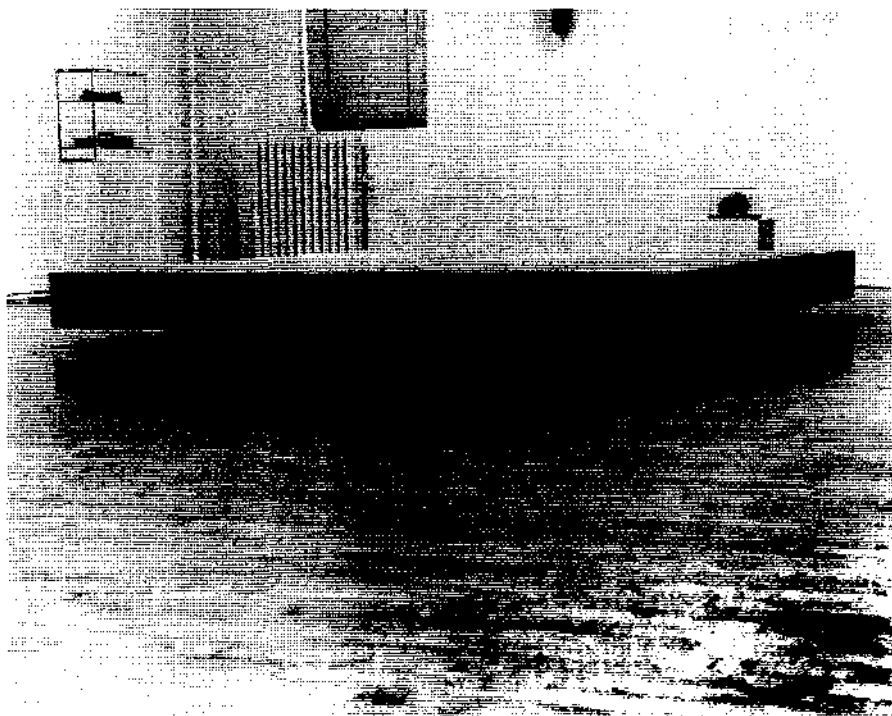


Figura 40. Robert Morris, «Slab», 1963.

ma más precisa, es como una puerta que se abre a la esfera pública, que se puede dejar cerrada o etiquetada con una mirada (como un cuarto de descanso), o abierta hacia una mirada filosófica y una investigación que puede no tener ningún resultado determinado, ninguna recompensa sistemática³⁴.

Leída como texto en lugar de etiqueta, la palabra «SLAB» es la llave que abre el objeto como un caso de provocación filosófica. En particular, abre el objeto a la reflexión sobre una de las teorías más antiguas y duraderas de la relación entre el lenguaje y los objetos, la teoría de que el lenguaje en sí es un sistema de etiquetas, que

las palabras individuales en el lenguaje nombran objetos —las frases son combinaciones de dichos nombres—. En esta imagen del lenguaje encontramos la raíz de la siguiente idea: cada palabra tiene un significado. Este significado se relaciona con la palabra. Es el objeto que la palabra representa³⁵.

³⁴ Estoy utilizando el término «esfera pública» en el sentido en el que ha sido popularizado por la tradición crítica asociada con Jürgen Habermas, particularmente su estudio histórico de la publicidad, *The Structural Transformation of the Public Sphere* [1962], trad. de T. Burger, Cambridge, MIT Press, 1989. El término no debe confundirse con nociones de «arte público» en su sentido legal o burocrático. Para una disertación mayor sobre este tema, véase *Art and the Public Sphere*, W. J. T. Mitchell (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1992.

³⁵ L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations* [1953], trad. de G. E. M. Anscombe, Nueva York, Blackwell, 1958, p. 2.

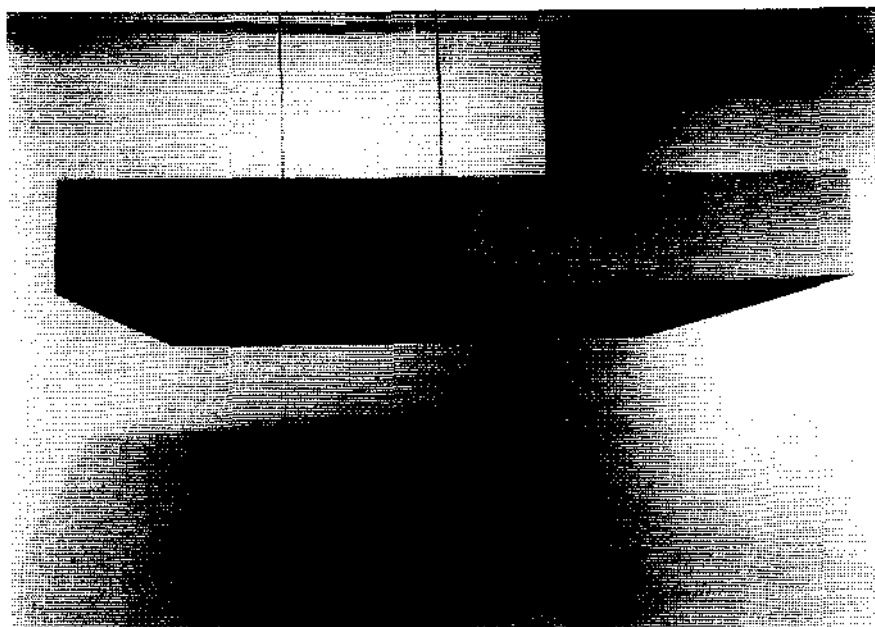


Figura 41. Robert Morris, «*Slab (Cloud)*», 1963.

Esta «imagen del lenguaje» es tan antigua y está tan extendida que no necesita de la autoridad de Wittgenstein (o de san Agustín, a quien Wittgenstein se la atribuye) para ser un lugar común público. Sin embargo, lo que hace «SLAB» es materializar esta imagen, escenificarla para la reflexión pública. Morris sigue las instrucciones de Wittgenstein de «imaginar un lenguaje para el cual la descripción de Agustín es correcta», una escena que resulta ser algo parecido a una exposición de escultura minimalista que se utiliza como el utillaje de una *performance*³⁶. En el juego de lenguaje de Wittgenstein, los objetos minimalistas se imaginan como elementos funcionales de una actividad práctica:

Se supone que el lenguaje debe servir para la comunicación entre un obrero A y su asistente B. A está construyendo con materiales de construcción; hay bloques, columnas, losas y vigas. B tiene que pasar los materiales y hacerlo en el orden en el que A los necesita. Para este propósito utilizan un lenguaje que consiste en las palabras «bloque», «columna», «losa», «viga». A grita estos nombres; B trae el material que ha aprendido que debe llevar cuando se grite tal nombre. Esto se puede concebir como un lenguaje primitivo completo³⁷.

³⁶ La importancia de la filosofía de Wittgenstein para la obra de Morris requeriría un estudio independiente y probablemente partiría de una extraordinaria serie de dibujos conectados con los textos de las *Investigaciones filosóficas* que Morris realizó en 1990.

³⁷ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, p. 3.

Wittgenstein pasa entonces a demostrar que el modelo agustiniano de la palabra como el nombre o la etiqueta de un objeto está radicalmente incompleto y que incluso en una escena primitiva como la que ha imaginado, las palabras hacen mucho más que nombrar o etiquetar los objetos. Funcionan como un «juego de lenguaje», en el que los significados de las palabras no vienen dados por los objetos a los que designan, sino por su uso práctico en una forma de vida. «SLAB» (losa) no sólo significa el objeto, sino algo como «tráeme una losa». Es una señal en un sistema de intercambio, una orden, un índice de relaciones sociales: «¿Es el grito ¡Losa!... una frase o una palabra? – Si es una palabra, ciertamente no tiene el mismo significado que la palabra que suena exactamente igual en el lenguaje ordinario. Pero si es una frase, ciertamente no será la frase elíptica: “¡Losa!” de nuestro lenguaje»³⁸.

El juego de lenguaje de Wittgenstein transforma a «SLAB» de etiqueta a una declaración imperativa en una forma de vida que podríamos llamar «obra» (específicamente, la división social del trabajo entre un maestro-obrero y sus trabajadores). La SLAB de Morris es una invitación a transformar la etiqueta del conservador de museos en una forma perceptiva e intelectual de arte público. Por tanto, la «obra» no envuelve su habilidad, tiempo y esfuerzo en el modelo tradicional del «caso» (envoltorio) cuya estructura de dentro / fuera une la «obra de arte» con el fetichismo de la mercancía como un contenedor de valores y significados ocultos: lo que Marx llamó «una mera gelatina del trabajo humano» y Freud diagnosticó como el fetichismo de los objetos que ocultan el trabajo del inconsciente³⁹. Los objetos se describen mejor en términos de lo «siniestro» freudiano, es decir, como «casos» que resultan al mismo tiempo extraños y familiares⁴⁰. No nos quedamos plantados admirando la «obra» de Morris (ni sus objetos, si su significado en cuanto la huella de su habilidad, su tiempo y su trabajo), sino que nos encontramos situados en relación con el objeto como colega o potencial colaborador. La obra (tanto el objeto como su manufactura) es diseminada, se vuelve exotérica, pública, incluso se «retransmite» (como sucede con *Box with the Sound of Its Own Making*). Esto no es una «autorreferencia» al ego del artista, su biografía, ni siquiera su obra objetivada, sino un desciframiento del «proceso creativo oculto que parodia el culto al secreto asociado con la creación expresionista romántica y la producción de objetos de culto con la que ésta se relaciona.

La SLAB de Morris (en tanto que palabra, imagen u objeto) no nos dice qué hacer: su modo gramatical es interrogativo, no imperativo. Nos invita a contemplar un obje-

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹ Véase mi comentario a los paralelismos entre la concepción romántica de obra de arte y el concepto de fetichismo de la mercancía de Marx en *Iconology*, capítulo seis. Las observaciones de Fried sobre «lo huecas que resultan la mayoría de obras literalistas... como si la obra en cuestión tuviera una vida interior, o incluso secreta» resultan pertinentes aquí, aunque creo que no son lo suficientemente literales. La naturaleza hueca de los objetos de Morris, en mi opinión, es un índice de su insistencia en que «no tienen nada que ocultar» y en que (como podría haber dicho Cage) «se están escondiendo». Esta apertura antihermenéutica acerca del interior oculto, la burla respecto al «envoltorio» (*case*) sellado y hermético, es el fundamento fenomenológico preciso para el intento de Morris de producir objetos capaces de activar la esfera pública.

⁴⁰ Véase el ensayo de Freud «Lo «siniestro»» [1919], en J. Strachey (ed.), *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres, Hogarth Press, 1955, vol. 17, pp. 219-252.

to simple y primitivo en relación a una etiqueta simplemente exenta de ambigüedad, el modelo agustiniano de relación entre las palabras y las cosas, el lenguaje y el mundo. Esta obra puede ser invisible, carente de esfuerzo y reconfortante: hay un objeto y una etiqueta, perfectamente coordinados, final de la historia. Pero la más mínima duda lleva al espectador a un laberinto de nudos. Si «SLAB» es una expresión en un juego de lenguaje, ¿deberíamos traducirla como «Esto es una losa»? ¿O como «Esto es "LOSA"»? ¿Es «SLAB» un nombre propio o una etiqueta genérica? ¿Lo debemos escribir como *SLAB* o como «SLAB»? El objeto al que se refiere, ¿es un tipo o señal, una obra individual única o un concepto que puede ser replicado en una serie infinita de objetos? ¿Es este objeto (ya se trate de un tipo o señal) realmente «simple», y es «simple» lo que los nombres designan en realidad⁴¹?

¿Pero cuáles son las partes constituyentes simples de las que se compone la realidad? ¿Cuáles son las partes constituyentes simples de una silla? ¿Los trozos de madera de los que está fabricada? ¿O las moléculas, o los átomos? —«Simple» significa: no compuesto. No tiene ningún sentido hablar absolutamente de las partes simples de una mesa. (*Philosophical Investigations*, p. 21.)

El rechazo de los objetos «compuestos», la construcción de una escultura sin «sintaxis», sin relaciones internas o partes, a favor de formas simples elementales, se suele interpretar como el programa fundamental del Minimalismo. Pero el verdadero sentido de este programa no era cosificar una noción de lo absolutamente simple, sino explorar la complejidad y la cualidad compuesta de lo simple, hacer estallar la estructura atómica tanto del sentido común como del positivismo racional⁴². Quizá debamos traducir la palabra simple «SLAB» (losa) como un imperativo wittgensteiniano, algo como «mira esta losa y pronuncia la palabra en alto o para ti mismo»; o una pregunta wittgensteiniana: «¿Cómo ves este objeto? ¿Como qué lo ves? ¿Qué tiene que ver el nombre con lo que ves?». En cada caso, es evidente que la «traducción» de la etiqueta no es el final del proceso, la solución a un acertijo o una alegoría. Es sólo el primer movimiento en un juego de lenguaje que no tiene un resultado determinado. (John Cage fue a la primera exposición en la que se expuso *SLAB* y contó que no vio ninguna obra en la galería, sólo una losa en el suelo.) Wittgenstein nos exhorta a no preocuparnos por la naturaleza simple, primitiva e incompleta de este tipo de juegos de lenguaje:

Si quieres decir que esto demuestra que están incompletos, pregúntate si nuestro lenguaje está completo; si lo estaba antes de que el simbolismo de la química y la notación del cálculo infinitesimal le fueran incorporados; pues éstos son, por decirlo así, los suburbios

⁴¹ Creo que el ensayo clásico de Richard Wollheim, «Minimal Art», fue el primero que entendió hasta qué punto era fructífero distinguir entre tipos y señas para describir los objetos minimalistas. Véase su ensayo en Battcock, pp. 387-399.

⁴² Las frases de Wittgenstein sobre lo «simple» y lo «compuesto» deben entenderse como intentos de romper el concepto atómico de lo «simple» asociado con su obra anterior del *Tractatus* y con la obra de Bertrand Russell y los positivistas lógicos.

del lenguaje. (¿Y cuántas casas o calles hacen falta para que un pueblo comience a ser un pueblo?) Nuestro lenguaje se puede entender como una ciudad antigua; un laberinto de pequeñas calles y plazas, de casas nuevas y viejas, y de casas con extensiones de varios periodos; todo esto rodeado por una multitud de nuevos barrios con calles regulares y rectas y casas uniformes. (*Philosophical Investigations*, p. 8.)

¿Es mejor entender los objetos minimalistas de Morris como los suburbios posmodernos del juego del lenguaje del arte o como bloques constructivos primitivos utilizados en sus distritos más viejos, provocativos de las preguntas más antiguas acerca de las palabras, las imágenes y los objetos planteados por Platón y Agustín? La pregunta también se puede concebir como una traducción de lo que significa decir «¿SLAB?» en presencia de este objeto.

Así pues, retrospectivamente, los intentos de dividir la obra de Morris y los minimalistas de las formas tradicionales del arte con categorías como «literalidad» y «figuralidad» y «objetualidad» *versus* «artificio» comienzan a parecer estrategias retóricas temporales más que categorías duraderas. Como suele suceder en la historia del arte, lo nuevo está definido como una negación de lo viejo, y tanto la aceptación como el rechazo de lo nuevo quedan expresados en los mismos términos, con las valencias de valor invertidas. Tanto los ataques al Minimalismo (sobre todo por parte de Michael Fried en «Art and Objecthood»), como su canonización por los defensores de la vanguardia americana en los sesenta, se condujeron en el lenguaje de la ruptura absoluta con el pasado, negaciones no dialécticas de una «tradición» cosificada. Esto no quiere decir que no hubiera nada nuevo, original o trasgresor en el Minimalismo, sino que los mejores términos con los que explicar su novedad siguen abiertos a ser cuestionados y no pueden establecerse mediante una mera recapitulación historicista de los debates de los sesenta y el «veredicto de la historia». Los objetos en sí mismos están ahora en una nueva situación, se despiertan para encontrarse en algún lugar cercano al «final del posmodernismo», si es que esa palabra tiene algún significado como designación de un periodo. Hoy la provocación no puede ser la misma que fue en los sesenta, aunque tampoco se puede separar de ésta. La provocación de «SLAB» abarca desde la situación histórica de su producción y recepción histórica, hasta su actual presentación en una exposición para las masas, donde (esperamos) que continúe reventando varios tipos de bloqueos mentales. (Otro tipo de juego de lenguaje al que se podría jugar con «SLAB» y sus hermanos sería reflejar su posición en la historia de la escultura, la relación entre los objetos hechos a máquina y a mano, y la importancia de la base. En un sentido muy real, Morris simplemente nos pide que miremos a los fundamentos de la escultura *como* escultura: el plinto o pedestal, que es el equivalente escultórico del marco o el soporte, se expone por sí mismo⁴³.) Quizá, como el monolito de 2001: *Una odisea del espacio*, la losa de Morris es una máquina didáctica extraordinaria, cuyos aspectos móviles pueden encenderse ahora. Su simplicidad, neutralidad y

⁴³ J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, Nueva York, Braziller, 1967, capítulo uno, donde se habla de cómo la base pasa al primer plano.

silencio son al mismo tiempo inseparables y antitéticos de su elocuencia, ingenio y complejidad. Su pureza racional y su exhibición de una renuncia radical son inseparables de su flirteo con el escándalo, el fraude y el aburrimiento (por lo menos en relación a las nociones tradicionales de lo que resulta apropiado, auténtico e interesante en el arte). En la medida en que la etiqueta «Minimalismo» proporciona una forma de estabilizar el objeto, de enmarcarlo ideológicamente, de negar el aburrimiento y demandar interés, de vencer el escepticismo y forzar la convicción, le quita filo a la imagen dialéctica que presenta el objeto, y el ladrillo no llega a su objetivo.

A la luz pareces tan pequeña sobre la pared, tan sencilla con tu breve rectangularidad, y casi remilgada con tus escuetos párrafos; quieres parecer luminosa, con la inocencia de tus convincentes hechos.

Quizá la mejor indicación del deseo de Morris de mantener estos objetos libres de doctrina minimalista, de mantener la nave en movimiento, es su insistencia en una cierta escala intermedia entre la obra privada y la pública; entre lo íntimo y el monumento. En su opinión, el agotamiento del Minimalismo llegó cuando ya no tuvo a dónde ir sino hacia arriba y afuera: «A medida que la radicalidad de su imaginario, sus contextos y procesos se convirtió en rutina, sus opciones se acabaron reduciendo a una fórmula: utiliza más espacio»⁴⁴. Es por esto por lo que Morris encuentra el uso de una vernáculo minimalista en el Vietnam Veterans' Memorial tan ofensivo; el VVM es, es su opinión, una apropiación unilateral y no dialéctica de la vanguardia de los sesenta aplicada como una venda sobre una herida que sería mejor dejar abierta: «¿Podría haber un acto más ingenioso de sustitución de la culpa pública por el dolor privado? ¿Ha sido la criminalidad política reprimida alguna vez más eficientemente que por esta herida supurante a la voluntad crítica? ¿Ha sido colocada alguna vez una máscara minimal más esbelta que ésta sobre la culpabilidad gubernamental?»⁴⁵.

La propia obra de Morris ha estado, por lo general, dedicada a productores de desenmascaramientos, lo que quiere decir, por supuesto, que tiene que construir y quitar varios tipos de máscaras: las etiquetas pegadas a los objetos, el carácter fetichista de las imágenes y el placer visual y (de manera más fundamental) la máscara del «objeto en sí mismo», la noción de la cosa elemental irreducible. El tributo escultórico propuesto por Morris para los veteranos de la Segunda Guerra Mundial era una pieza de minimalismo *ready-made*, la carcasa de las bombas atómicas arrojadas sobre Japón que serían instaladas en la explanada de un hospital para veteranos de Florida (figura 42). La propuesta era decorosa en un sentido doble, por su evocación de la ideología americana populista y de la tradición: ¿qué puede ser más apropiado para un memorial de guerra que las armas de la última guerra? (v. el cañón en el patio de

⁴⁴ R. Morris, «American Quatre», p. 96. Sobre la cuestión de la escala, véase también «Notes on Sculpture» y la nota sobre Fried al pie 32, *supra*.

⁴⁵ Entrevista con Denson, *op. cit.* Mi opinión es que el Vietnam Veterans' Memorial funciona, precisamente, porque mantiene la herida abierta y permite el duelo nacional y también el dolor privado y la amnesia pública. Véase el capítulo 12, donde se habla más extensamente del tema.

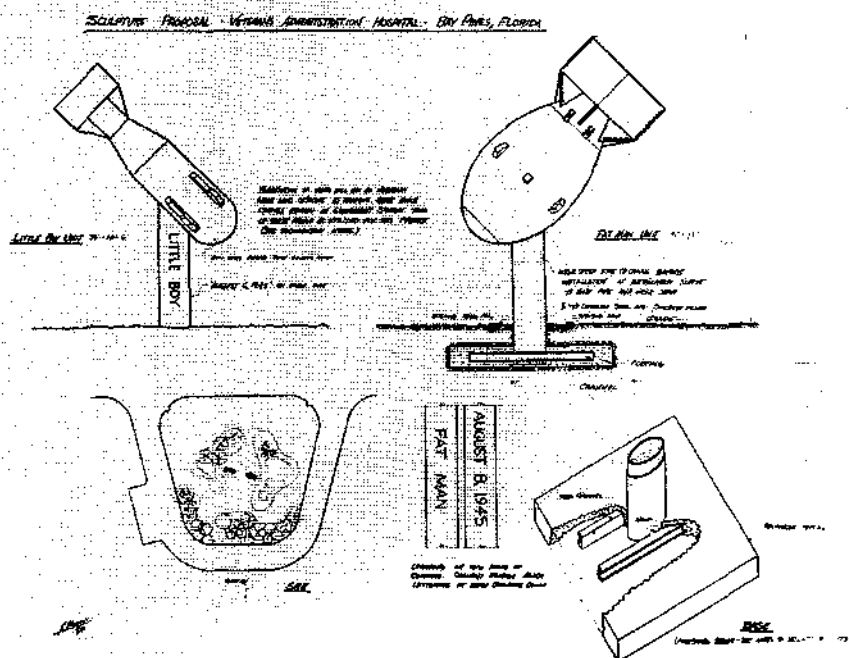


Figura 42. Robert Morris, *Bomb Sculpture Proposal* (archivos del artista, Museo Guggenheim).

los juzgados). ¿Qué imagen puede ser más apropiada para un *hospital* de veteranos, que unos objetos que (según nos dicen) «salvaron vidas americanas» en la Segunda Guerra Mundial? Incluso la «esbeltez» del ajuste perfecto de estas carcasas huecas con lo hueco de la escultura minimalista tradicional y con el hábito del propio Morris de tratar los objetos como lo que he llamado un «caso» (*case*), en lugar de como un ejemplo o ilustración. Pero estos casos / carcasas ofrecían el tipo de máscaras que se quitaban con demasiada facilidad, para revelar el guiño alegre y la sonrisa de calavera que subyace bajo los representantes de un «público» que quiere que los memoriales sirvan para borrar la culpa y la memoria histórica. *Bomb Sculpture* permanece en el archivo de las «propuestas rechazadas», quizá como una bomba con temporizador esperando a explotar.

Puede que ahora, en el espacio de una retrospectiva, las piezas minimalistas tempranas de Morris sean bombas que ya han explotado o que han sido desactivadas por las etiquetas de la canonización y le explicación de la historia del arte. Una vez que «captamos el concepto» de *SLAB* o *BEAM*, tenemos que preguntarnos: ¿qué necesidad tenemos de *mirar* estas piezas? ¿No se ha convertido su presencia material y visual en algo superfluo gracias al embrollo discursivo que las rodea? ¿No sabemos ya, por simple sentido común, que los poliedros regulares adoptan una apariencia diferente mirados desde diferentes ángulos? ¿Por qué tenemos que mirar a *estas* construcciones para poner a prueba o confirmar ese conocimiento? ¿Qué podríamos aprender de observar *Box with the Sound of Its Own Making*, más allá de lo que va

nos indica su etiqueta y lo que podemos deducir de ésta? Desde luego, podemos entender que este objeto parodia la estética de la «pintura de acción» expresionista sin verlo jamás.

La ocasión de una retrospectiva es, en el caso de Morris, un acontecimiento completamente experimental, ya que no se puede conocer la respuesta a estas preguntas de antemano. En la medida en que desde hace unos años la exposición mediática se ha convertido en un espectáculo cultural de masas, en la ocasión para consumir rápidamente grandes cantidades de placer visual, estos objetos no estarán cómodos ni consigo mismos, ni con sus espectadores. ¿Qué tipo de «souvenir de Morris» veremos en la tienda del museo? ¿Qué hay que ver? ¿Qué nos puede gustar? La audiencia tiene que hacer todo el trabajo. ¿Y qué tipo de percepción o trabajo intelectual se puede esperar que llevemos a cabo al tiempo que marchamos por la exposición como tropas en manadas, escuchando los comentarios pregrabados, nadañando hacia las etiquetas de la pared como si fueran salvavidas? Quizá la obra de Morris sólo sirva como un recuerdo del elitismo austero que separa a ciertas formas de arte de la cultura de masas. Como figura «histórica» definida por la etiqueta Minimalismo, Morris representa un aspecto de los sesenta que a muchos de nosotros se nos pasó por alto, deslumbrados como estábamos por el Arte Pop y Op y el Neoexpresionismo. La audiencia puede sentir que se le llama la atención y el crítico puede ponerse defensivo.

Eras el parangón de la suavidad contándoles lo que sentías. Tú, fragmento proto- y pre-crítico de escritura. Tú, texto totalitario de totalización. Tú, granada lingüística. Tú, sin notas al pie, sin ilustraciones, el epitome iconoclasta de la publicidad genérica. Tu triunfo balbuceante del byte de información. Tú, etiqueta sin etiqueta, almidonada y lavada y balanceando ese garrote fatal de la «educación» contra la cabeza.

Se supone que una exposición de gran éxito comercial proporciona fetiches artísticos y tótems que pueden insertarse en la circulación de masas, es decir, objetos que adquieren un «aura» gracias a su encarcelamiento en el *gulag* de la autobiografía del artista o el espectador (la fuente de la «intimidad» fetichista) o gracias a su monumentalización como los tótems sagrados de la cultura de masas. La obra de Morris oscila entre estas dos alternativas, buscando la «delicada situación» del objeto filosófico, una imagentexto dialéctica que queda materializada en una cosa construida específica, en relación con cuerpos humanos específicos en una situación particular. Esta delicada situación también es algo así como una «esfera pública» en el sentido de una situación de habla abierta y relativamente libre de coacción. La única forma en la que puedo expresar este sentido de apertura en Morris es detenerme sobre unos objetos específicos, quizá típicos en un lenguaje relativamente común (he sugerido que el vocabulario de Wittgenstein y su voluntad de detenerse sobre lo evidente es un modelo apropiado, aunque no sea el único).

Por ejemplo, *I-Box* (figuras 43 y 44) sirve para activar una especie de circuito laberíntico infinito entre las preguntas elementales: ¿Qué es una imagen? ¿Qué es una palabra? ¿Qué es un objeto? ¿Qué tipo de criatura teje su mundo y su modelo para sí mismo, a partir de esta composición específica: una caja con una puerta en forma de

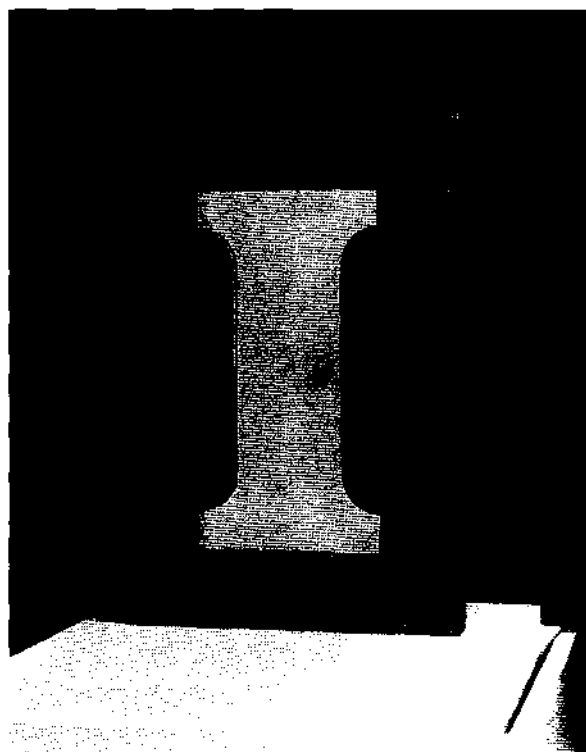


Figura 43. Robert Morris. *I-Box* (cerrada). 1962. Gabinete de chapa de madera, *sculptmetal*, fotografía, 48,5 x 33 x 3,5 cm. Colección de Leo Castelli.

la letra «I» (yo), una fotografía con la imagen del autor de la caja desnudo tras la puerta? El primer gesto de la caja abierta es alardear del callejón sin salida del cortocircuito, el chiste que resulta demasiado fácil y evidente, el acertijo que se resuelve sin esfuerzo, con la misma facilidad con la que se abre una puerta. Al igual que «Esto no es una pipa» de Magritte, nos invita a decir «por supuesto» o «¿y qué?» y a pasar de largo. La pipa de Magritte es sólo una imagen, no un objeto. La *I-Box* es aún más simple. Ni siquiera ofrece un gesto paradójico como el de la «contradicción» entre la imagen y las palabras de Magritte. La imagen de sí mismo desnudo de Morris está etiquetada de forma inequívoca por la palabra «I» (yo). La palabra y la imagen parecen redundantes, capturando al yo en un doble código⁴⁶. Como ha dicho David Antin, «No tienes que saber nada que no supieras antes. Todo lo que se revela se oculta»⁴⁷. Pero la *I-Box* también se parece a la pipa de Magritte en que insinúa una duda: ¿no hay aquí algo más?

Por supuesto, lo cierto es que hay tantas cosas más como el espectador esté dispuesto a invertir. Si uno interpreta *I-Box* como un caso para meditar sobre los elementos fundamentales que aísla para que sean atendidos (no sólo como un ejemplo que sea etiquetado «autorreferencia artística»), se arriesga a perderse en un laberinto

⁴⁶ Véase M. Foucault, *This is Not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1982, capítulo 2. acerca del «caligrama» como un «código doble».

⁴⁷ D. Antin, en *ArtNew* 65, 2 (abril 1966).

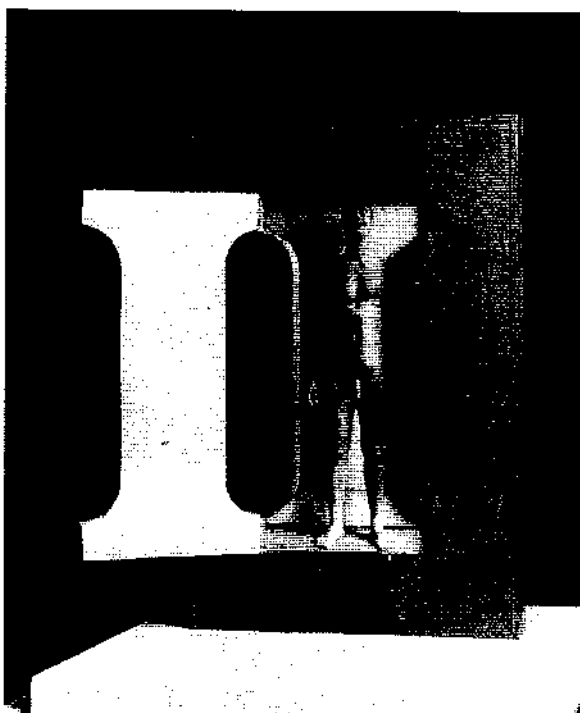


Figura 44. Robert Morris, *I-Box* (abierta).

de preguntas. ¿En qué consiste la palabra «I» que tiene sentido cuando se usa de este modo? ¿Qué sentido tiene en este caso? De hecho, ¿se refiere a algo? ¿A la fotografía de Morris o al cuerpo al que la fotografía se refiere, o a la caja en la que sirve como puerta y como nombre propio? Si se trata de una etiqueta, ¿a qué se aplica? ¿Qué modo de relación entre las palabras, las imágenes y los objetos construye esta composición?

Podríamos comenzar por interrogar la «I» de la *I-Box*, apuntando que el carácter equívoco de su referencia (al artista, a la imagen del artista, a la caja) ilustra claramente la imposibilidad de fijar la referencia de «I». «I» no posee una relación más firme con el «yo» invisible o el cuerpo invisible del artista de la que posee con la caja o la forma material de un *I-Beam* (viga de metal con perfil de doble T). Se revela como lo que los lingüistas llaman un «shifter», un índice cuyo referente sólo puede determinarse atendiendo a la relación de los interlocutores en una situación de habla específica (así pues, la primera persona designa al hablante, la segunda al que escucha o a aquel a quien se dirige el habla)⁴⁸. Como sucede con las palabras «aquí» y «ahora», su significado cambia con el tiempo y con el flujo del discurso, con el ir y venir de la conversación. En síntesis, la palabra «I» es como una puerta que se balancea sobre la bisagra del diálogo, ahora abierta para que cualquiera la use, después cerrada cuando alguien

⁴⁸ «Shifter» es un término de Roman Jakobson. Véase la entrada sobre «Deictica», en O. Ducrot y T. Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, trad. de C. Porter, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, p. 252.

se la apropia para sí mismo. Cuando la puerta de *I-Box* está cerrada, su referencia está abierta, sin fijar; cuando la puerta está abierta, su referencia se cierra sobre la imagen del artista enmarcándola.

¿Es entonces la *I-Box* un mero ejemplo o ilustración de un lugar común lingüístico? ¿O se puede decir que su materialidad y su presencia visual la convierten en un caso de autorreferencia, una especie de metaimagen de todo un juego de lenguaje?⁴⁹ Sería mejor preguntar: ¿a qué tipos de juegos de mente-lenguaje-percepción se puede jugar con este objeto? Hay cuatro que se nos ocurren inmediatamente: (1) un juego *fort-da* de ocultar y desvelar al «yo», un juego de veo-veo, tan simple como el abrir y cerrar de un «Yo / Ojo», un ir y venir entre la privacidad y la publicidad, el secreto y la revelación, un juego que parece mostrarlo todo (la verdad fotográfica desnuda) y nada (el signo verbal vacío) en rápida sucesión; (2) un juego de alusiones a géneros y prototipos dentro de la pintura, la escultura y la fotografía, los vínculos de este objeto con el autorretrato, la pornografía y el escándalo; con la vigilancia (esto parece una fotografía policial); con la encriptación de los iconos sagrados y los fetiches en nichos, arcos, tabernáculos o estuches protectores, en este caso la madera envuelta en metal gris; con la tradición caligráfica de la letra como obra de arte, la inicial iluminada que fusiona el cuerpo con el signo verbal de lo que se oculta dentro del cuerpo, un ser que puede decir «yo», dentro de un cuerpo enmarcado por el carácter escrito «I» (yo)⁵⁰; (3) un juego de metáforas, analogías de la forma en que pensamos como el sí y el cuerpo como una estructura de dentro y fuera, en la que los sentidos (especialmente el ojo) se conciben como aperturas o umbrales, como ventanas y puertas; la relación entre los signos visuales y verbales, entre el mostrar y el hablar, entre el hablar y el leer, y un yo que habla y escribe enfrentado a otro que se muestra a sí mismo y devuelve la mirada; (4) un juego de «significados» en el que todo un conjunto de fórmulas sobre el arte y el yo (y los yoes de los artistas) es burlado y parodiado: el fetichismo del objeto artístico como emanación de su creador divino queda al desnudo, el tabernáculo se abre y es profanado. *I-Box* se burla de una forma de vida en la que hablamos del yo como una presencia invisible escondida tras una superficie opaca, dentro de un estuche hueco, o un cuerpo. Wittgenstein alegaba que «el cuerpo humano es la mejor imagen del alma humana». Morris literaliza esta idea, abriendo el estuche para enseñarnos que dentro no hay nada sino otro afuera. La etiqueta sobre la superficie no oculta nada, sino otra superficie para atrapar la mirada.

¿Qué significa que esta superficie interna sea la de un cuerpo desnudo masculino, mostrando su virilidad con una expresión facial que sólo se puede describir como «chulla»? ¿Cómo cambiaría el significado de la *I-Box* si revelase un cuerpo desnudo femenino? Una consideración profunda de estas preguntas nos llevaría a escribir todo un nuevo ensayo sobre los juegos de lenguaje del género como la intersección del cuerpo, la imagen y la etiqueta en el arte de Morris. Se podría comenzar esta investigación apuntando que la mayoría de la obra de Morris parece diseñada para neutralizar cual-

⁴⁹ Véase mi ensayo «Metaimágenes», capítulo 2 de este libro, donde desarrollo este concepto.

⁵⁰ Véase la sección del capítulo 4 sobre las «Letras Humanas».



Figura 45. Robert Morris, póster para la exposición de la galería Castelli-Sonnabend, del 6 al 27 de abril de 1974.

quier resto de autobiografía e identidad personal, para tratar el cuerpo sexualmente etiquetado, tanto del artista como del espectador, como un papel teatral o una sede de experimentación. Sin embargo, la obra de Morris no se podría describir como «neutra en términos de género», en la medida en que el hecho contingente de su propio género y la asignación histórica de género al papel artístico son hechos dados materiales y culturales ineludibles, como los materiales de la madera, el papel fotográfico y el *sculpt-metal*⁵¹. Sin duda, la «chulería» de Morris en la *I-Box* se puede leer como una burla paródica del genio masculino y fálico que había sido institucionalizado por el Expresionismo Abstracto, del mismo modo que su *SLAB* se burla de la subordinación del soporte escultórico a la verticalidad fálica de la estatua. (Comparemos, en este sen-

⁵¹ En este contexto debo discrepar de la sugerencia de Hal Foster de que «la delineación minimalista de la percepción... de algún modo se sitúa antes o fuera de la historia, el lenguaje, la sexualidad y el poder —que el espectador no es un cuerpo sexuado, que la galería o el museo no son aparatos ideológicos» («The Crux of Minimalism», en *Individuals* [Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1986], p. 172).

* [N. de la T.]: *Sculpt-metal* era el nombre comercial de un producto compuesto de polvo de metal y resina que permitía el modelado, pero secaba con una apariencia, consistencia y durabilidad muy similar a la del metal.



Figura 46. Robert Morris y Carolee Schneemann en la *performance* de *Site 2.71* de Morris, mayo de 1965. Fotografía de Hans Namuth, 1965; © Hans Namuth, 1991.

tido, el escandaloso retrato de Morris en atuendo fascista sadoomasoquista en el póster de la exposición de la galería Castelli-Sonnabend de 1974 [figura 45] y su pieza de *performance Site*, que escenifica a Carolee Schneemann como la *Olimpia* de Manet, con Morris interpretando el papel de un asistente de escena minimalista [figura 46].) Junto a Cage, Rauschenberg, Johns y la vanguardia americana emergente de los sesenta, Morris parece menoscabar repetidamente la idea de una identidad fundacional en el género y trata las categorías sexuales como etiquetas que circulan en el intercambio de cuerpos, imágenes y discursos⁵².

En el otoño de 1990, Robert Morris tuvo una pesadilla acerca de una etiqueta de pared. Su descripción de esta pesadilla ha proporcionado el contrapunto de mi propio intento de escribir sobre su obra sin recurrir a las etiquetas. No ofrezco el texto de su sueño como la única clave del significado de Morris, ni como la ocasión para descodificar psicoanalíticamente su obra. De hecho, soy muy escéptico respecto a la autoridad de este sueño. Me parece flagrantemente literario, con sus ecos de *El corazón delator* de Poe y de la escena de la tentación de Eva en *Paraíso perdido* («cacaré en mi oído»). Es el tipo de sueño que uno se inventa (quizá de forma inconsciente) para su analista. Las imágenes, simultáneamente fálicas y «labiales», asociadas con la etique-

⁵² Véase el comentario de Caroline Jones a la reacción por parte de la generación de Cage contra el culto al macho del Expresionismo Abstracto, en su ensayo «Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego», *Critical Inquiry* 19, 4 (verano 1993), pp. 628-665.



Figura 47. Robert Morris, *Prohibition's End or the Death of Dutch Schultz*, 1989. Encáustica sobre panel de aluminio. Colección de Leo Castelli.

ta (se «enreda», «se desliza y se retuerce en las sombras», y «parece palpar» como una erección incontrolable de la que Morris tiene que «tomar el control»; sin embargo, es devoradora, locuaz, «remilgada» y «casta») sugieren una fantasía muy consciente acerca de una hembra fálica y similar a la Medusa, cuyo «objetivo es nada menos que dominar mis imágenes sobre la pared». Las imágenes en particular a las que Morris se refiere en este sueño son las pinturas encáusticas sobre paneles de aluminio que realizó en la primavera y el verano de 1990 y su primera exposición en la Corcoran Gallery en diciembre de ese mismo año (figuras 47 y 48). Morris sospecha que la «histeria lingüística» de la etiqueta conseguirá «erosionar la encáustica de mis paneles».

Estas series de pinturas no reaparecen en la retrospectiva del Guggenheim. Es una pena, aunque sólo sea porque estas pinturas, producidas bajo la expectativa escorzanante de una gran retrospectiva, en sí mismas son retrospectivas, no sólo de la carrera artística de Morris, sino de las fortunas del arte y el lenguaje, de la mirada y la etiqueta, en lo que Arthur Danto ha llamado su «Periodo de Arte Post-Histórico»⁵³. Las pinturas se corresponden con las fantasmagorías góticas de las pesadillas de Morris, utilizando colores lúgubres y chillones y una iconografía que evoca toda una serie de re-

⁵³ A. Danto, *Beyond the Brillo Box*, Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1992, p. 10. Sin embargo, espero que resulte evidente que considero cualquier idea de que el presente ha ido «más allá de la historia» bastante prematura.



Figura 48. Robert Morris, *Improvident / Decisive / Determined / Lazy...*, 1990. Encáustica sobre panel de aluminio, 363 x 239 cm. Colección de Leo Castelli.

ferencias de la historia del arte, desde el *Cristo muerto* de Mantegna a la calavera anamórfica de Holbein y las pinturas negras de Goya. Sin embargo, lo más notable son los textos escritos con plantillas sobre la superficie de las imágenes. Al igual que las etiquetas de pared del sueño de Morris, parecen «escapar al brillar ahí en la oscuridad con su atmósfera a la Poe, de amenaza lingüística e iconoclastia verbal». La orden de Morris, «muéstrate a la luz, etiqueta de pared», no ha sido obedecida, ni siquiera en sus propias pinturas. Las letras nadan entrando y saliendo de un enfoque que resulta legible, negándose tanto a desaparecer como a salir a la luz para explicar las imágenes.

Por supuesto, podemos etiquetar las etiquetas de estas pinturas como referencias (junto al uso de la encáustica) al uso que hace Jasper Johns de plantillas de letras en sus primeras pinturas, igual que podemos etiquetar prácticamente todas las imágenes en las pinturas como alusiones a una fuente de la historia del arte o la cultura popular. Me parece que no se trata de seguir la pista a todas estas alusiones, o por lo menos no se trata *inmediatamente* de eso. Se trata de algo mucho más simple y superficial, algo que podemos percibir con sólo reconocer que estas pinturas son redes de alusión a un arte anterior y a una imaginaria popular, sin ser necesariamente capaz de identificar cada referencia iconográfica y estilística. En conversaciones acerca de estas piezas en el momento en que las estaba produciendo, me resultó evidente que a Morris

le era indiferente la identificación de las fuentes como claves del significado, y que él mismo se había olvidado de muchas de ellas. El tema inmediato de las pinturas es el proceso de retrospección artística en sí; de forma más específica, la relación entre la imagen, el objeto y la etiqueta en la memoria. Lo primero que hay que tener en cuenta en las etiquetas de Morris es que son casi ilegibles, lo segundo es que son casi imposibles de interpretar. Las etiquetas no etiquetan las imágenes; sólo parecen etiquetas, pero funcionan como fragmentos perdidos de lenguaje asociativo (al igual que las alusiones pictóricas), que parpadean dentro y fuera del reconocimiento verbal. Es imposible siquiera etiquetar las etiquetas como un tipo genérico único de expresión verbal: incluyen dichos proverbiales que nos recuerdan a los enigmáticos *Caprichos* de Goya («Rotten With Criticism» [«Podrido de crítica»]; «Memory is Hunger» [«La memoria es el hambre»]), poseen ecos nietzscheanos («Slave Morality» [«La moralidad del esclavo»]), descripciones fragmentarias de estados del ser («Inability to Endure or Deny the World» [«Incapacidad para soportar o negar el mundo»]), juegos de palabras asociativos («Horde / Hoard / Whored» [«Horda / Acaparar / Puteado»]) y *collages* verbales fantásticos, como la unión de los delirios de muerte de Dutch Schultz con frases de Derrida en «Prohibition's End», añadidas a modo de «texto» sobre una versión reconocible del *Cristo muerto* de Mantegna.

Estos compuestos de imagen-texto son casi ilegibles, pero, por supuesto, al final los leemos; su oscuridad invita a la interpretación y no tengo duda de que en el futuro los estudiosos arrastrarán tanto a las imágenes como a sus etiquetas hacia la luz del análisis de la historia del arte. Sin embargo, sospecho que cuando lo hayan hecho todo lo que se revele permanecerá oculto (sin por esto devaluar el proceso de revelación). Tomemos como ejemplo una de las composiciones más transparentes de esta serie, el magnífico tributo a Jackson Pollock etiquetado *Monument Dead Monument / Rush Life Rush* (Monumento muerto monumento / Prisa vida prisa) (figura 49). Esta pintura se basa en la famosa fotografía de Jackson Pollock trabajando tomada por Hans Namuth (figura 50). Morris ha doblado la imagen de Namuth y la ha compuesto como un díptico vertical: los paneles superiores e inferiores parecen ser el reflejo invertido el uno del otro. El panel inferior (que está boca abajo) está delineado de forma más clara, mientras que el superior ha sido expuesto al calor, haciendo que la encáustica se derrita sobre el soporte de aluminio, desenfocando los contornos de la imagen. La (a)simetría de espejo vertical de las imágenes se corresponde en los laterales con unas etiquetas que van desde arriba a abajo de los márgenes, en la izquierda «Monument Dead Monument» escrito de forma ascendente; en la derecha «Rush Life Rush» escrito de forma descendente.

¿Qué tipo de tributo ofrece esta pintura a Jackson Pollock, el hombre que ha sido llamado «el mayor pintor americano del siglo veinte», el pintor cuya obra ejerció una influencia decisiva sobre la primera obra de Morris y que se convirtió en el epitome de la estética expresionista en contra de la cual se conformó el primer Minimalismo? Yo diría que un tributo muy equívoco, uno que nos lleva de vuelta a —o incluso reconstruye— el proceso original de la «pintura de acción» de verter pintura, la figura del artista que se fusiona con su arte, su vida que se le escapa en la pintura, al mismo tiempo que nos refiere también al proceso de monumentalización de este proceso como un



Figura 49. Robert Morris, *Monument Dead Monument / Rush Life Rush*.



Figura 50. Hans Namuth, fotografía de Jackson Pollock trabajando. © Hans Namuth, 1991.

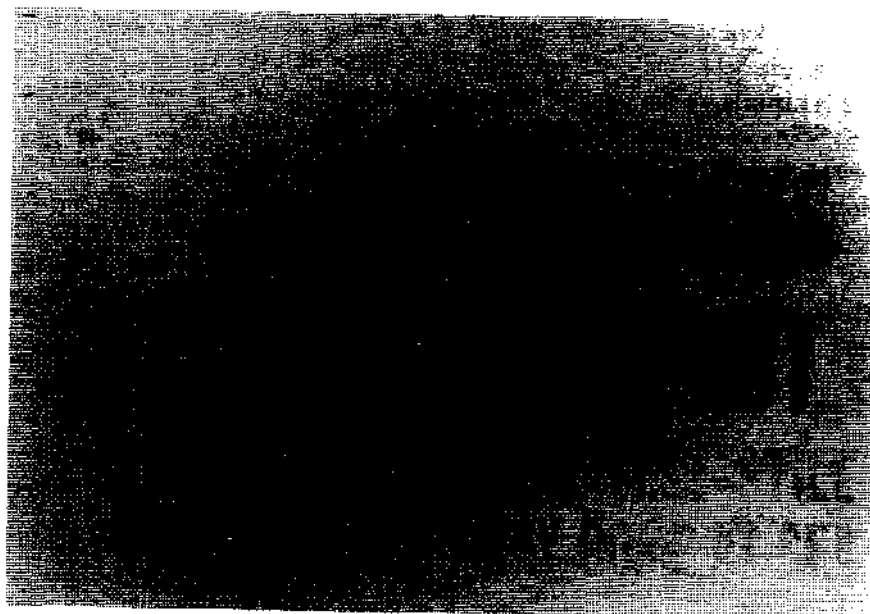


Figura 51. Robert Morris, *Cuban Missile Crisis*. Pintura gris sobre papel de periódico. 1963. Colección del artista.

callejón sin salida artístico: el mito del creador macho y expresionista, cuyos fetiches privados se convierten en tótems públicos. La imagen de Morris es como una sala de espejos verbal en la que el objeto reflejado es la génesis, la producción, la reproducción y el consumo del propio arte. La simetría de este ciclo de vida artístico, su tendencia a «avanzar» según un proceso de delegación y negación, de rememoración, olvido y desmemoriación, se articula verbalmente mediante las etiquetas, visualmente mediante la reflexión disuelta que se sitúa por encima del «original» enfocado, y materialmente mediante el proceso reconstruido en el objeto. Si Pollock nos demostró que el hecho material primario acerca de la pintura es que se vierte, Morris nos demuestra que el hecho material primario acerca de la cera (la encáustica) es que se derrete. Lo que nos queda no es sólo un tributo a la vida acelerada de Pollock, ni un comentario sarcástico sobre su subsiguiente monumentalización, sino una visión sobre el nacimiento y la muerte de un monumento, su origen vital, su fijación como icono memorable, su forma de derretirse en el olvido y el vacío caótico.

Estas pinturas retrospectivas tienen un aspecto radicalmente diferente de la mayoría de obras escultóricas que ocuparán el mejor sitio en la retrospectiva del Guggenheim. Pero su preocupación más profunda es la misma que la de las obras tempranas. Comparten el mismo empeño por investigar la identidad de la obra de arte como un nexo entre la visión, el lenguaje y la objetualidad. Quieren ocupar el mismo umbral precario entre la forma y la antiforma, entre el fetiche privado y el tótem público. Sobre todo, juegan al mismo juego de provocaciones filosóficas y experimentaciones psico-poéticas que ha caracterizado la obra de Morris desde un primer momento. No nos equivocáramos mucho si las llamáramos *conversation pieces* (retratos de grupo). oca-

siones para el debate sobre toda una serie de problemas artísticos y no artísticos, desde la naturaleza del mirar y etiquetar objetos, al carácter histórico de la producción artística, a la historia y discurso institucionales que hacen que estas conversaciones sean posibles. Sobre «los problemas del momento», lo que quiera que sean en el otoño de 1993, estas obras serán prácticamente inaudibles e ilegibles, como esas pinturas grises que Morris realizó sobre periódicos cubiertos con titulares sobre la crisis de misiles de Cuba en 1963 (figura 51). Sobre la cuestión fundamental de lo que es el arte, de lo que puede tratar de hacer y de lo que puede ser nuestra conversación con él, estas piezas pueden ser bombas que han recuperado su mecha gracias a la falta de respeto del público, unos ladrillos que vuelan en la noche hacia un destino desconocido.

EL ENSAYO FOTOGRÁFICO: CUATRO CASOS DE ESTUDIO

Tres preguntas:

1. *¿Cuál es la relación entre la fotografía y el lenguaje?*
2. *¿Qué importa cuál sea esta relación?*
3. *¿Cómo se enfocan estas cuestiones en el medio que se conoce como «ensayo fotográfico»?*

Tres respuestas:

1. *La fotografía es un lenguaje y no lo es; también el lenguaje es y no es una «fotografía».*
2. *La relación entre la fotografía y el lenguaje es el lugar principal de la lucha por el valor y el poder en las representaciones contemporáneas de la realidad; se trata del lugar en el que las imágenes y las palabras encuentran y pierden su consciencia, su identidad estética y ética.*
3. *El ensayo fotográfico es la dramatización de estas preguntas en la forma emergente de un arte mixto y compuesto.*

Lo que sigue es un intento de conectar estas preguntas y estas respuestas.

La fotografía y el lenguaje

La mejor manera de indicar la totalidad de esta relación quizá sea decir que las apariencias constituyen un medio-lenguaje.

John BERGER, *Another Way of Telling*

La relación entre la fotografía y el lenguaje admite dos descripciones básicas que resultan fundamentalmente antitéticas. La primera pone de relieve la diferencia de la fotografía respecto al lenguaje, caracterizándola como un «mensaje sin código». una

trascricción puramente visual de la realidad¹. La segunda convierte la fotografía en un lenguaje, o pone de relieve cómo ésta es absorbida por el lenguaje cuando es utilizada. Esta última postura es la que actualmente favorecen los escritores sobre fotografía más sofisticados. Se vuelve cada vez más difícil encontrar a alguien que defienda la postura (etiquetada alternativamente de «positivista», «naturalista», o «supersticiosa e ingenua») de que las fotografías poseen una relación especial con la realidad que representan, una relación causal y estructural. Quizá esto se deba al dominio de los modelos lingüísticos y semánticos en las humanidades, o al escepticismo, relativismo y convencionalismo que domina el mundo de la crítica literaria avanzada. Cualquiera que sea la razón, la idea dominante de fotografía es ahora la que expresa Victor Burgin cuando escribe que «rara vez vemos una fotografía que esté siendo *utilizada* que no vaya acompañada de lenguaje», yendo más allá para afirmar que las escasas excepciones a esta norma sólo sirven para confirmar el control de la fotografía por el lenguaje: «Incluso la fotografía "artística" sin leyendas», mantiene Burgin, «queda invadida por el lenguaje desde el mismo momento en el que la miramos: en la memoria, en la asociación, los trozos de palabras e imágenes continuamente mezclados e intercambiados los unos por los otros»². De hecho, Burgin lleva este argumento mucho más allá del mero mirar a las fotografías, para extenderlo a todo el «mirar» en sí, despreciando la «ingenua idea de una visión puramente retiniana» que no estuviera acompañada por el lenguaje, una idea que relaciona con «un error de consecuencias aún más graves: la extendida creencia en "lo visual" como un campo de experiencia totalmente separado de "lo verbal", y de hecho antitético de éste» (p. 53). Burgin va trazando «la idea de que existen dos formas distintas de comunicación, palabras e imágenes», desde la fe neoplatónica en un «lenguaje divino de las cosas, más rico que el lenguaje de las palabras», a la defensa moderna que ofrece Ernst Gombrich del estatuto «natural» y «no convencional» de la fotografía. «Hoy», concluye Burgin, «tales reliquias sólo obstruyen nuestra visión de la fotografía» (p. 70).

¿Qué es lo que me resulta preocupante en esta conclusión? No se trata de que esté en desacuerdo con la afirmación de que el «lenguaje» (de alguna forma) normalmente se introduce en la experiencia del visionado de la fotografía o del visionado de cualquier otra cosa. Y no se trata tampoco de cuestionar una distinción cosificada entre las palabras y las imágenes, las representaciones verbales y las visuales; no parece haber ninguna duda de que estos diferentes medios interaccionan el uno con el otro a muchos niveles en la cognición, la conciencia y la comunicación. Lo que me preocupa, supongo, es la seguridad de su tono, la confianza con la que «hoy» somos capaces de desechar ciertas «reliquias» que nos han mistificado durante más de dos mil años, supuestamente a favor de una visión del problema clara y sin obstáculos. Me causa particular impresión la figura de la «reliquia», una imagen que presenta un obstáculo

¹ La frase «mensaje sin código» proviene del ensayo de R. Barthes «The Photographic Message», en *Image / Music / Text*, trad. de S. Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977, p. 19. Agradezco a David Antin y Alan Trachtenberg sus numerosas e inteligentes sugerencias y preguntas acerca de una versión temprana de este ensayo.

² V. Burgin, «Seeing Sense», en *The End of Art Theory: Criticism and Post-Modernity*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1986, p. 51; en adelante los números de página se citarán en el texto.

frente a una visión que no los tiene, ya que precisamente ésa es la diferenciación que (supersticiosamente) ha distinguido a la fotografía de otras formas tradicionales de imaginación y que anteriormente sirvió para diferenciar la representación perspectiva de los modos «precientíficos» de la representación pictórica. Las conclusiones de Burgin, en otras palabras, se construyen en base a una oposición figurativa («hoy / ayer»; «visión clara / reliquia obstáculo») que ya ha desechado como errónea en su aplicación a la fotografía y la visión. El retorno de una figura tan inconveniente sugiere, como poco, que las reliquias no son algo de lo que nos podamos librar tan fácilmente.

También me preocupa la seguridad con la que Burgin afirma que «nuestra visión» se puede aclarar tan fácilmente. ¿Quién es ese «nosotros» de cuya «visión» hablamos? Implícitamente se divide entre aquellos que han superado sus supersticiones respecto a la fotografía y aquellos otros inocentes que aún no lo han hecho. «Nuestra visión» de la fotografía, en otras palabras, se aleja mucho de ser homogénea; en lugar de ello es el lugar de una lucha entre los ilustrados y los supersticiosos, los modernos y los antiguos, o incluso, quizá, entre los «modernos» y los «posmodernos». Los síntomas de esta lucha aparecen en la retórica de Burgin cuando habla de la fotografía que está «invasión por el lenguaje» (p. 51); lo que no parece considerar es que esta invasión bien puede dar lugar a una resistencia o que puede haber algún valor en juego en tal resistencia, algún motivo real para defender el carácter no-lingüístico de la fotografía. Burgin parece quedarse satisfecho con sólo afirmar la «fluidez» (p. 52) de la relación entre la fotografía y el lenguaje y con tratar la fotografía como «un complejo intercambio entre lo verbal y lo visual» (p. 58).

¿Pero por qué deberíamos suponer que este modelo de «intercambios» libres y fluidos entre la fotografía y el lenguaje es verdadero o deseable? ¿Cómo podemos dar cuenta de la obstinación de esa visión ingenua y supersticiosa de la fotografía? ¿Qué podría motivar la persistencia de unas creencias erróneas respecto a las diferencias radicales entre imágenes y palabras y, en especial, respecto al estatuto de la fotografía? ¿Son estas creencias erróneas simples errores conceptuales, como errores de aritmética? ¿O se trata más bien de creencias ideológicas, convicciones que se resisten al cambio mediante los procedimientos habituales de la persuasión y la demostración? ¿Qué pasaría si resultara que las «reliquias» que «obstruyen» nuestra visión de la fotografía también *constituyeran* esa visión? ¿Qué sucedería si la única formulación adecuada de la relación entre la fotografía y el lenguaje fuera una paradoja: la fotografía es un lenguaje y no lo es?

Creo que esto es lo que se encuentra en el núcleo de lo que Roland Barthes llama «la paradoja fotográfica», «la coexistencia de dos mensajes, el uno sin código (el análogo fotográfico) y el otro con código (el “arte”, el tratamiento, la “escritura” o la retórica de la fotografía)³». Barthes se enfrenta a toda una serie de estrategias para aclarar y racionalizar esta paradoja. La más conocida es la división del «mensaje» fotográfico en «denotación» y «connotación»; la primera estaría asociada con el estatuto «mítico»

³ R. Barthes, «The Photographic Message», en *Image / Music / Text*, p. 19; en adelante los números de página se citarán en el texto.

no verbal de la fotografía «en la perfección y plenitud de su analogía», la segunda con la legibilidad y la textualidad de la fotografía. En ocasiones Barthes escribe como si creyera que esta división del mensaje fotográfico en «planos» o «niveles» pudiera resolver esta paradoja:

¿Cómo es, entonces, que la fotografía puede ser al mismo tiempo natural y cultural, ser «objetiva» y estar «cargada»? Esta pregunta se podrá tal vez contestar sólo cuando se entiendan el modo en el que están relacionados el mensaje denotado y el mensaje connotado (p. 20).

Pero su gesto más característico es rechazar las respuestas fáciles basadas en un modelo de «libre intercambio» entre los mensajes verbales y visuales, los «niveles» connotados y denotados: «Estructuralmente», apunta, «la paradoja claramente no consiste en que confluyan un mensaje denotado y otro connotado... sino en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla sobre la base de un mensaje *sin código*» (p. 19). Por aclararlo más: una connotación que está siempre presente en la fotografía es la de que se trata de una pura denotación; eso es simplemente lo que significa reconocer algo como fotografía en lugar de como cualquier otro tipo de imagen. Por otro lado, la denotación de una fotografía, lo que interpretamos que representa, nunca es independiente de lo que interpretamos que significa. La instantánea más sencilla de una novia y un novio en una boda constituye una red inextricablemente tejida de denotaciones y connotaciones: no podemos dividirla en «niveles» que la diferencien como una referencia «pura» a José y a María, o a un hombre y a una mujer, en lugar de sus «connotaciones» festivas. La connotación llega hasta las raíces de la fotografía, a los motivos de su producción, a la selección de sus temáticas, a la selección de ángulos e iluminación. Del mismo modo, la «pura denotación» llega hasta las características más textualmente «legibles» de la fotografía: la fotografía se lee *como si fuera* la huella de un acontecimiento, una «reliquia» de cierta ocasión cargada de aura y misterio, como el ligero de la novia o su ramo de flores ya descolorido. La distinción entre connotación y denotación no resuelve la paradoja de la fotografía, sólo nos permite reafirmarla más plenamente.

Barthes hace hincapié en este punto cuando sugiere que la «paradoja estructural» de la fotografía «coincide con una paradoja ética: cuando alguien quiere ser "neutral" u "objetivo", trata de copiar la realidad de forma meticulosa, como si lo analógico fuera un factor de resistencia contra la carga de valores» (pp. 19-20). El «valor» de la fotografía reside, precisamente, en su ausencia de «valores», del mismo modo que, en términos cognitivos, su principal connotación o implicación «codificada» es que se trata de una pura denotación, carente de código. La persistencia de estas paradojas sugiere que es mejor no entender el «modo de imbricación» o el solapamiento entre la fotografía y el lenguaje como un cuestión estructural de «niveles», ni como un intercambio fluido, sino (por utilizar los términos de Barthes) como una sede de «resistencia». Esto no quiere decir que la resistencia siempre triunfe, ni que la «complicidad» o el «intercambio» entre la fotografía y el lenguaje sea imposible o automáticamente indeseable. Se trata más bien de aclarar que el intercambio que parece hacer de

la fotografía otro lenguaje más, un adjunto o complemento del lenguaje, no tiene ningún sentido si no entendemos la resistencia a la que se sobrepone. Lo que necesitamos investigar ahora es la naturaleza de esta resistencia y los valores por los que viene motivada.

El ensayo fotográfico

Los instrumentos inmediatos son dos: la cámara fija y la palabra impresa.
James AGEE, *Let Us Now Praise Famous Men*⁴

El lugar ideal en el que estudiar la interacción de la fotografía y el lenguaje es ese subgénero (¿o se trata de un medio dentro del medio?) de la fotografía que conocemos como «ensayo fotográfico». Los ejemplos clásicos de esta forma (*How the Other Half Lives*, de Jacob Riis, *You Have Seen Their Faces*, de Margaret Bourke-White y Erskine Caldwell) nos proporcionan una conjunción literal de fotografías y textos, normalmente unidos por un propósito documental, a menudo político, o periodístico, en ocasiones científico (sociológico). Eugene Smith ha defendido que las series o secuencias fotográficas, aun cuando carecen de textos, se pueden considerar un fotoensayo⁵, y que existen ejemplos ilustres de tales obras (como *The Americans* de Robert Frank)⁶. Sin embargo, me quiero concentrar en el tipo de ensayos fotográficos que contienen elementos textuales importantes, en los que el texto constituye un elemento patentemente «invasor» o incluso dominante. También quiero concentrarme en el tipo de fotoensayos cuyo texto tiene que ver no sólo con la temática que comparten los dos medios, sino también con la forma en que esos medios abordan dicha temática. Al principio de *How the Other Half Lives*, de Jacob Riis, se describe un incidente en el que su polvo flash casi prende fuego a unos pisos. Este incidente no se representa en las fotografías; en lugar de ello vemos unas escenas de miseria en estos pisos, en los que unos sujetos confusos (en muchas ocasiones acababan de ser despertados) se muestran en un estado de desconcierto pasivo, sometidos a la fuerte iluminación del polvo flash de Riis (figura 52). La anécdota textual de Riis reflexiona sobre la escena de producción de sus imágenes, caracterizando y criticando la competencia del propio fotógrafo, o quizás hasta su ética. Podríamos decir que Riis permite que su texto subvierta sus imágenes, que las cuestione. Sería mejor decir que el texto «permite» que

⁴ J. Agee y W. Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, publicado originalmente en 1939, Nueva York, Houghton Mifflin, 1980, p. xiv; en adelante los números de página se citarán en el texto.

⁵ Véase T. Moran, *The Photo Essay: Paul Fusco and Will McBride*, en la serie *Masters of Contemporary Art*, Los Ángeles, Alskog Inc., 1974. Las observaciones de Eugene Smith sobre el género del fotoensayo las pronunció en una conversación con los editores de este libro y aparecen en las páginas 14-15.

⁶ R. Frank, *The Americans* (primera edición, 1959; ed. revisada y extendida de 1969, Nueva York, Grossman Publishers). El libro de Frank no está del todo exento de texto. Todas las fotografías van acompañadas de breves pies de foto, normalmente indicando el tema, el momento y el lugar, y también hay una introducción de Jack Kerouac que pone de relieve la codificación verbal implícita de las fotografías de Frank: «Qué poema es éste. qué poemas se podrían escribir sobre este libro de imágenes algún día, por parte de algún escritor más nuevo...» (p. iii).



Figura 52. Jacob Riis, *Lodgers in Bayard St. Tenement...* Desplegable de *How the Other Half Lives* (1890).
Fotografía reproducida por cortesía del Museo de la Ciudad de Nueva York.

las imágenes (y sus sujetos) adquirieran una cierta independencia y humanidad a la que no podrían acceder en una economía de «intercambio» directo entre el fotógrafo y el escritor. La fotografía podrá funcionar como «evidencia» de unas proposiciones que son bien diferentes de los usos oficiales que les quiere dar Riis. A su vez, al espectador se le plantean ciertas preguntas incómodas: ¿es el potencial político y epistemológico de estas imágenes (su capacidad de «impacto») una justificación para la violencia que acompaña su producción? (Riis trabajó como periodista en colaboración cercana con la policía; muchas de estas fotografías fueron tomadas durante redadas nocturnas; se trata, en un sentido muy real, de fotografías de vigilancia; también tuvieron un efecto muy profundo sobre los esfuerzos por reformar los barrios bajos de Nueva York). El modo en que Riis les une un texto inconveniente, que las interrumpe, subraya este dilema, nos lleva hacia él. En esta relación entre el texto y la foto aparece una resistencia; nos movemos con menos facilidad y menos rápidamente entre el leer y el ver. Es verdad que esta resistencia es excepcional en Riis, que por lo general parece asumir un intercambio simple de información entre la imagen y el texto. Pero su aparición, aunque sea dentro de este fotoensayo relativamente homogéneo, nos alerta de su posibilidad, sus efectos y sus motivaciones.

Otra manera de describir este dilema es como una tensión entre las reivindicaciones de lo ético y de lo político, de lo estético y de lo retórico. En gran medida, los fotoensayos han sido producto de conciencias liberales y progresistas, asociadas con la reforma política y con causas izquierdistas. Pero me gustaría sugerir que los mejores

fotoensayos no tratan al lenguaje simplemente como un instrumento al servicio de una causa o una institución. No se contentan con anunciar la excelente sensibilidad moral o artística de sus productores. El problema consiste en mediar entre estas reivindicaciones diversas, en hacer que tanto la instrumentalidad de la escritura como la de la fotografía y sus interacciones sirvan a los más altos intereses de «la causa» a base de someterla a crítica al tiempo que promueven su causa. Agee diferencia entre los «instrumentos inmediatos» del fotoensayo, «la cámara fija y la palabra impresa» y los «instrumentos gobernantes –que también es uno de los centros del sujeto– [que constituyen] la conciencia humana individual y antiautoritaria» (p. xiv). En opinión de Agee, la producción de un fotoensayo, el trabajo real que implica, no debería ser una simple aplicación del medio a la política, la ideología o cualquier otra cuestión. Cuando un fotógrafo (o un escritor) «capta» a sujetos humanos, esto constituye un encuentro social concreto, a menudo entre un individuo dañado, victimizado y carente de poder y un observador relativamente privilegiado, que suele actuar como el «ojo del poder», el agente de alguna institución social, política o periodística. El «uso» de esta persona como motivo instrumental en un código de mensajes fotográficos es justo lo que relaciona el objetivo político con el ético, generando unos intercambios y resistencias a nivel de su valor que no tienen que ver sólo con el fotógrafo, sino que se reflejan también en la relación (relativamente invisible) del escritor con los sujetos y en los intercambios entre el escritor y el fotógrafo⁷.

Una última pregunta sobre el género: ¿por qué se le llama «ensayo fotográfico»? ¿Por qué no fotonovela, lírica o narrativa, o simplemente «fototexto»? Por supuesto, existen muchos ejemplos de estas formas: Wright Morris ha utilizado sus fotografías para ilustrar su ficción; Paul Strand y Nancy Newhall relacionan la fotografía con los poemas líricos de *Time in New England*; Jan Baetens ha analizado la aparición de un género francés de «novela fotográfica». ¿Qué es lo que justifica, entonces, pensar en el «fotoensayo» como un modelo especialmente privilegiado de conjunción entre la fotografía y el lenguaje? Una razón es simplemente que el ensayo es, sin duda, la forma textual que convencionalmente acompaña a la fotografía en revistas y periódicos. Pero creo que hay algunas razones más fundamentales que producen un decoro que relaciona a la fotografía con el ensayo del mismo modo que la pintura de historia estaba relacionada con la épica y la pintura de paisaje con el poema lírico. La primera es la presunción de una realidad referencial común: no un «realismo», sino una «realidad». La connotación genérica que relaciona el ensayo con la fotografía es una ausencia de ficción, o incluso una «cientificidad»⁸. La segunda es la estrecha intimidad entre el en-

⁷ Una excelente descripción del modo en que los escritores afrontan los problemas éticos de «enfrentarse a sus sujetos» que se hacen visibles en el aparato fotográfico aparece en C. Schloss, *In Visible Light: Photography and the American Writer: 1840-1940*, Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 11.

⁸ Recuérdense los fotoensayos clásicos, basados en discursos científicos como las exploraciones geológicas (por ejemplo, los de Timothy O'Sullivan) y los estudios sociológicos (la obra de Dorothea Lange y Paul Taylor). La disciplina moderna de la historia del arte es inconcebible sin la clase ilustrada con diapositivas y la reproducción fotográfica de imágenes. Cualquier discurso que se base en la reproducción mecánica y precisa de evidencia visual se enfrenta con la fotografía hasta cierto punto.

sayo personal o informal, con su énfasis en el «punto de vista» privado, la memoria y la autobiografía, y el estatuto mítico de la fotografía como una especie de resto de memoria materializada inscrita en el contexto de asociaciones personales y «perspectivas» privadas. La tercera es el sentido etimológico del ensayo como un «intento» parcial e incompleto, un esfuerzo de averiguar tanta verdad sobre algo en su breve compás como los límites del espacio y el ingenio del escritor permitan. Del mismo modo, la fotografía parece siempre necesariamente incompleta al imponer un marco que jamás podrá incluir todo lo que se encontraba ahí para ser «captado». La incompletud genérica del ensayo literario informal se convierte en una característica particularmente crucial de las relaciones de imagen y texto del ensayo fotográfico. El texto del fotoensayo suele revelar una cierta reserva o modestia en su pretensión de «hablar por» o de interpretar las imágenes; al igual que las fotografías, admite su incapacidad de apropiarse de todo lo que había allí para ser «captado» y trata de dejar que las fotografías hablen por sí mismas o «miren de vuelta» al espectador.

En el resto de este ensayo quiero examinar cuatro fotoensayos que, de varias formas diferentes, han puesto de relieve la dialéctica de intercambio y resistencia entre la fotografía y el lenguaje, las cosas que hacen posible (y a veces imposible) «leer» las imágenes, o «ver» el texto ilustrado en ellas. Me limitaré a cuatro ejemplos principales: el primero, *Let Us Now Praise Famous Men*, de Agee y Evans, se reconoce generalmente como un prototipo «clásico» (y modernista) del género, y será utilizado sobre todo para exponer los principios de la forma. Los otros tres, que ejemplifican estrategias más recientes y quizá más «posmodernas» (*La cámara lúcida*, de Roland Barthes, *The Colonial Harem*, de Malek Alloula, y *After the Last Sky*, de Edward Said y Jean Mohr), serán analizados cada vez con más detalle para mostrar el encuentro de los principios con la práctica. Las cuestiones básicas que hay que abordar en cada una de estas obras son las mismas: ¿qué relación es la que articulan entre la fotografía y la escritura? ¿Qué tropos de diferenciación gobierna la división del trabajo entre el fotógrafo y el escritor, la imagen y el texto, el espectador y el lector?

Espía y contraespía: *Let Us Now Praise Famous Men*

Quién eres tú, que leerás estas palabras y estudiarás estas fotografías, y por qué motivos, por qué casualidad y con qué objetivos, y qué derecho tienes a poder hacerlo y qué vas a hacer al respecto.

James AGEE

Los requisitos formales fundamentales del ensayo fotográfico fueron memorablemente enumerados en la introducción a *Let Us Now Praise Famous Men*: «Las fotografías no son ilustrativas. Ellas y el texto son equivalentes, mutuamente dependientes y completamente colaboradores» (p. xv). Estos tres requisitos –igualdad, independencia y colaboración– no se producen sólo por poner cualquier texto junto a cualquier conjunto de fotografías y no resultan tan fácilmente reconciliables. Por ejemplo, la inde-

pendencia y la colaboración son valores que pueden funcionar el uno en contra del otro y la «equivalencia» de la fotografía y la escritura es más fácil de estipular que de lograr o siquiera imaginar. Agee apunta, por ejemplo, que «la impotencia del ojo del lector» (p. xv) posiblemente le llevará a infravalorar las fotografías de Evans; no es difícil imaginar una sordera o analfabetismo que infravalorara también el texto; algo que de hecho le sucedió a *Let Us Now Praise Famous Men* cuando fue entregado a los editores de la revista *Fortune*, que eran quienes habían realizado el encargo⁹. Los requisitos genéricos de Agee no son sólo imperativos para los productores de una forma de arte que parece ser muy problemática, también son instructivos para un lector / espectador muy atento que puede que no exista, que, de hecho, quizá deba ser creado.

Es muy fácil entender por qué *Famous Men* satisface los requisitos de independencia y equivalencia. Las fotografías están completamente separadas, no sólo del texto de Agee, sino de cualquiera de esas mínimas características textuales que generalmente acompañan las fotografías: sin leyendas, fechas, nombres, localizaciones ni números que pudieran asistir la «lectura» de las mismas. Hasta un ensayo fotográfico relativamente «puro», como *The Americans* de Robert Frank, incluye unas líneas de texto para indicar el motivo que se presenta y su localización. Por ejemplo, la primera imagen de Frank, unas figuras en sombras en la ventana de un edificio desde el que ondea una bandera (figura 53), viene acompañada del texto «Parade – Hoboken, New Jersey», que inmediatamente nos proporciona una localización informacional que no proporciona la fotografía y da nombre a un sujeto que no representa. Evans no permite tales pistas o acceso a sus fotografías. Si estudiamos el texto de Agee con cierta profundidad, podremos concluir que la primera fotografía es de Chester Bowles y podríamos pensar que somos capaces de identificar a tres familias diferentes de jornaleros en las imágenes de Evans basándonos en las descripciones del texto de Agee, pero todas estas conexiones deben ser rebuscadas; ninguna de ellas aparece de forma inequívoca por ninguna «clave» que relacione el texto con las imágenes. La situación de las fotografías de Evans al principio del libro es una declaración aún más agresiva de independencia fotográfica. A diferencia de lo que suele ser la práctica estándar de entretener las fotos con el texto, o situarlas en la sección del medio o del final, donde pueden aparecer en el contexto proporcionado por el texto, Evans y Agee nos fuerzan a enfrentarnos a las imágenes sin ningún contexto, antes de haber tenido la oportunidad de ver un prefacio, un índice de contenidos, o siquiera una página de título. Cuando finalmente llegamos al índice de contenidos, aprendemos que ya nos encontramos en el «Libro II» y que las fotografías constituyen el «Libro I» que ya hemos «leído».

En cierto sentido, la «equivalencia» de las fotos y el texto es una consecuencia directa de su independencia, a cada medio se le da su propio «libro», cada uno permanece exento de mezclarse con el otro. Evans proporciona unas fotos sin texto, Agee un texto sin fotos. Pero la igualdad también la sugiere el sentimiento de que las fotos de Evans en realidad constituyen, según la frase de W. Eugene Smith, un «ensayo» por

⁹ Una buena descripción de la obra de Agee y Evans aparece en W. Stott, *Documentary Expressions and Territories America*, Nueva York, Oxford University Press, 1973, pp. 261-266.

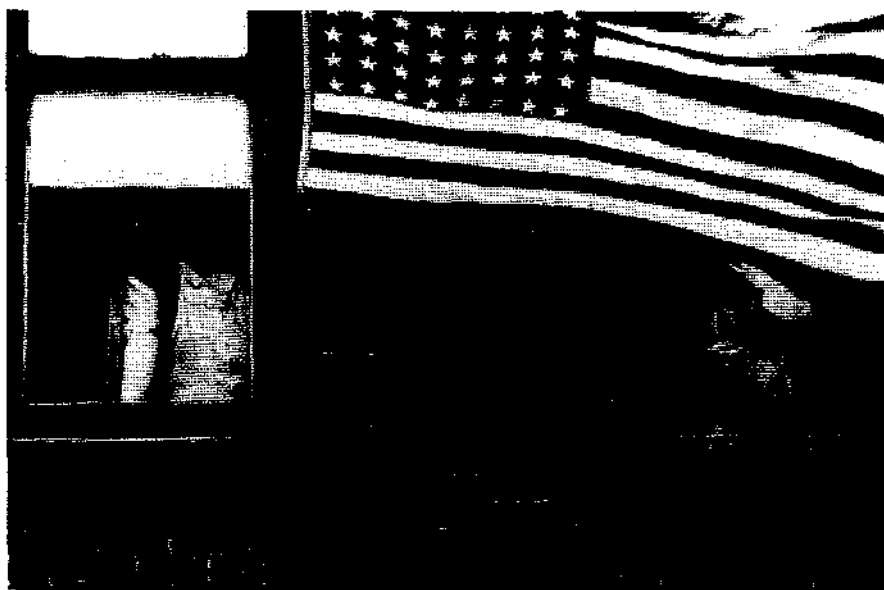


Figura 53. Robert Frank, *Parade - Hoboken, New Jersey* (1955-1956), de *The Americans* (1958). Copyright © Robert Frank. Cortesía de Pace / MacGill Gallery, Nueva York.

propio derecho¹⁰. La secuencia de fotos de Evans no cuenta una historia, sino que sugiere una procesión de «temas» generales simbolizados por figuras específicas. Después de la figura anómala inicial (figura 54), cuya americana arrugada sugiere una riqueza y clase algo por encima de la de los jornaleros, un recuento de figuras representativas: el Padre (figura 55), la Madre (figura 56), el Dormitorio (figura 57), la Casa (figura 58) y los Niños (Niña-Niño-Niña) en edades descendientes (figuras 59, 60 y 61)¹¹. Es posible construir una narrativa maestra si insistimos sobre ella. Agee nos la proporciona unas ochenta páginas más adelante si estamos atentos: «Un hombre y una mujer están juntos sobre una cama; también hay un niño y hay niños» (p. 55). Incluso podemos dar a estas figuras nombres propios: George y Annie Mae Gudger, su casa, sus hijos. Pero estos «intercambios» texto-imagen no nos vienen *dados* ni por el texto ni por la imagen; si acaso, la organización del libro haría que esto resultara difícil; se resiste a la colaboración sencilla entre la foto y el texto. Esta resistencia no puede superarse leyendo y mirando el libro repetidamente, es como si un código secreto que tuviera que ser descifrado relacionara las fotos con el texto. Cuando todos los nombres y lugares «adecuados» han sido identificados, se nos recuerda que se trata de nombres ficticios: los Gudgers, Rickettses y Woodses no existen con esos nombres. Podríamos sentir que

¹⁰ Eugene Smith alega que el fotoperiodismo tiende a funcionar dentro de convenciones narrativas, produciendo «historias visuales»: «Es una forma en sí misma, no un ensayo» (*The Photo Essay*, p. 15).

¹¹ Este formato «tópico» y no narrativo persiste durante toda la secuencia de fotos de Evans. Las fotos se dividen en tres secciones, la primera se centra en los Gudgers y los Woodses, la segunda en los Rickettses, y la tercera en los pueblos de sus alrededores.



Figura 54. Walker Evans, fotografía de *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), de James Agee y Walker Evans. Fotografía cortesía de la Biblioteca del Congreso.

los «conocemos» gracias a las imágenes de Evans y las íntimas meditaciones de Agee sobre sus vidas, pero nunca lo haremos.

¿Qué significa esta barricada entre la foto y el texto? Una respuesta sería relacionarla con la estética del modernismo greenbergiano, una búsqueda de la «pureza» de cada medio, que no queda contaminado por la mezcla de códigos pictóricos y verbales. Las fotos de Evans son como pinturas abstractas agresivamente carentes de títulos, de nombres, de referencias y de elementos «literarios». Nos fuerzan a centrarnos en las características materiales de las propias imágenes. Por ejemplo, el retrato de Annie May Gudger (véase la figura 56) se convierte en un estudio puramente formal de superficies planas, desgastadas y «grabadas»: las líneas de su cara, el grano desgastado de las tablas, el traje raído, los tensos mechones de su cabello, la gravedad de su expresión, todo ello confluye en un complejo visual que resulta profundamente bello y enigmático. Se convierte en un «ícono», quizá la más famosa de todos los hombres y mujeres anónimos que captó la cámara de Evans, un objeto puramente estético, liberado de la contingencia y las circunstancias en un espacio de pura contemplación, la Mona Lisa de la Depresión.



Figura 55. Walker Evans, fotografía de *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), de James Agee y Walker Evans. Fotografía cortesía de la Biblioteca del Congreso.



Figura 56. Walker Evans, *Annie Mac Guder*, fotografía de *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), de James Agee y Walker Evans. Fotografía cortesía de la Biblioteca del Congreso.

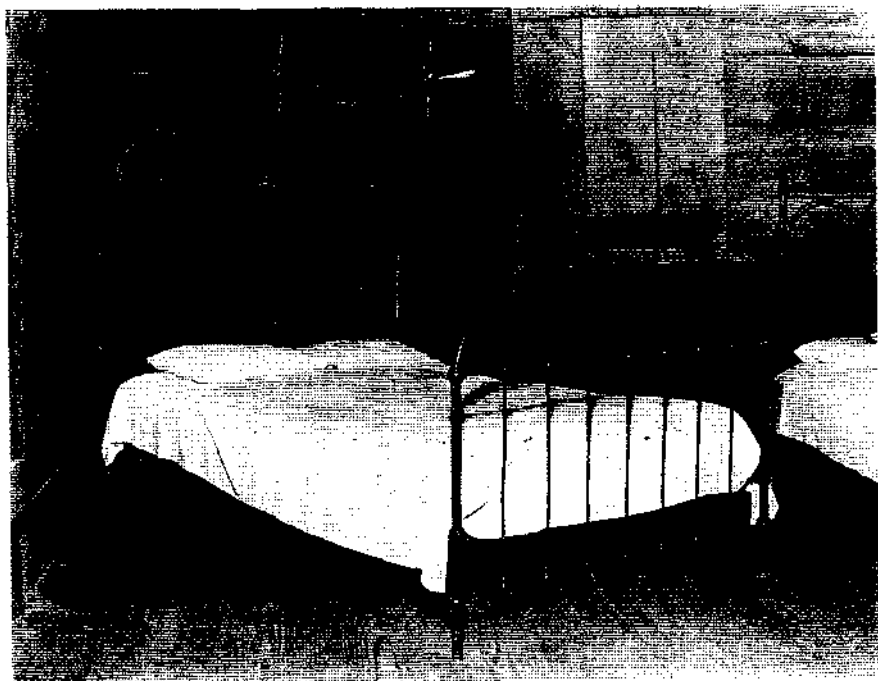


Figura 57. Walker Evans, fotografía de *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), de James Agee y Walker Evans. Fotografía cortesía de la Biblioteca del Congreso.

Hay algo profundamente turbador, e incluso de mal gusto en esta (inevitable) respuesta estetizante a lo que, a fin de cuentas, es una persona real en circunstancias de una pobreza desesperada. ¿Por qué tendríamos derecho a mirar a esta mujer y encontrar su fatiga, su dolor y su ansiedad bellos? ¿Qué nos da derecho a mirarla como si fuéramos los espías de Dios? Por supuesto, estas preguntas constituyen, precisamente, el tipo de desafíos que nos presenta constantemente el texto de Agee; también son preguntas que las fotos de Evans fuerzan sobre nosotros cuando nos muestra a estos jornaleros como estudios formales y bellos llenos de misterio, dignidad y presencia. No podemos sentirnos cómodos con nuestra apreciación estética de Annie Mae Gudger, como tampoco podemos pronunciar su verdadero nombre. Su belleza, al igual que su identidad, se preserva de nosotros, a distancia: nos devuelve la mirada, reteniendo unos secretos ilegibles. Se pregunta tantas cosas sobre nosotros como nosotros sobre ella: «¿Quién eres tú, que leerás estas palabras y estudiarás estas fotografías?».

Por tanto, la separación estetizante de las imágenes de Evans y el texto de Agee no es sólo una característica formal, sino una estrategia ética, una manera de evitar un acceso demasiado fácil al mundo que representan. Lo llamo una estrategia «ética» porque podría haber resultado contraproducente para cualquier objetivo político. La colaboración de Erskine Caldwell y Margaret Bourke-White en la representación de jornaleros proporciona una comparación muy instructiva. *You Have Seen Their Faces* ofrece un intercambio sin obstáculos entre las fotos y el texto: las imágenes de



Figura 58. Walker Evans, fotografía de *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), de James Agee y Walker Evans.
Fotografía cortesía de la Biblioteca del Congreso.



Figura 59. Walker Evans, fotografía de *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), de James Agee y Walker Evans.
Fotografía cortesía de la Biblioteca del Congreso.



Figura 60. Walker Evans, fotografía de *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), de James Agee y Walker Evans. Fotografía cortesía de la Biblioteca del Congreso.

Bourke-White se entremezclan en el ensayo de Caldwell, cada foto va acompañada de una «leyenda» que sitúa la imagen y de una «cita» de la figura principal.

Consideremos, por ejemplo, *Hamilton, Alabama* / «Conseguimos seguir adelante» (figura 62)¹². La fotografía vuelve a decir lo que dice la leyenda en su código pictórico, creando con su punto de vista de ángulo bajo y su lente de gran angular una impresión de monumentalidad y fuerza (nótese especialmente lo grande que hace que parezcan las manos de las figuras). Este tipo de refuerzo retórico y repetición es una disposición mucho más convencional del fotoensayo y quizá sirva para explicar el enorme éxito popular de *You Have Seen Their Faces*.

¹² El lector que supone que estas citas poseen alguna autenticidad documental, o siquiera una relación expresiva con el sujeto fotográfico, debería prestar atención a la frase inaugural de Bourke-White: «Las leyendas bajo las imágenes pretenden expresar la idea que tienen los autores acerca de los sentimientos de los individuos que retratan: no fingen reproducir los sentimientos reales de estas personas». El candor de esta admisión queda compensado por la persistente ficción de la «cita» a lo largo del texto. Esta manipulación del material verbal encaja con el gusto de Bourke-White por reordenar los objetos en las casas de los jornaleros para adaptarlos a sus propios gustos estéticos.



Figura 61. Walker Evans, fotografía de *Let Us Now Praise Famous Men* (1939) de James Agee y Walker Evans. Fotografía cortesía de la Biblioteca del Congreso.

También ilustra de forma vívida el tipo de relación retórica entre la foto y el texto al que Evans y Agee trataban de resistirse. Esto no quiere decir que Evans y Agee estén «exentos de retórica», sino que su «colaboración» está gobernada por una retórica de resistencia en lugar de por una de intercambio y cooperación. Sus imágenes y sus palabras son «completamente colaboradoras» en el proyecto de subvertir lo que entendían como una colaboración falsa y fácil con las instituciones gubernamentales y periodísticas (la Farm Security Administration y la revista *Fortune*)¹³. La barricada entre la foto y el texto resulta ser, en realidad, el sabotaje de una vigilancia efectiva y un aparato propagandístico que sirven para crear imágenes y narrativas fácilmente manipulables, puestas al servicio de intereses políticos. Agee y Evans podrían haber estado de acuerdo con los objetivos políticos reformistas de Caldwell y Bourke-White y con las instituciones que representaban: en lo que se diferenciaban de ellos era en lo que podríamos llamar una «ética del espionaje». Agee se caracteriza repetidamente a él mis-

¹³ El libro de J. Hunter *Image and Word: The Interaction of Twentieth Century Photographs and Texts*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, llama la atención sobre esta resistencia, pero la entiende sólo como una «ofensa» a la convención que hizo que *Famous Men* «no tuviera éxito en 1941» y «no tenga influencia hoy» sobre la práctica de colaboración foto-texto. Hunter toma la «consistencia estilística» de Bourke-White y Caldwell como el modelo de cómo «triunfan los esfuerzos colaborativos» (p. 79).



Figura 62. Margaret Bourke-White, HAMILTON, ALABAMA. «We manage to get along.» De *You Have Seen Their Faces*, de Erskine Caldwell y Margaret Bourke-White. Cortesía de los sucesores de Margaret Bourke-White.

mo y a Evans como «espías»: Agee es «un espía que viaja como periodista»; Evans es «un contraespía, que viaja como fotógrafo» (p. xxii). La «independencia» de su colaboración es la estricta condición de esta relación entre espía / contraespía; es la forma de que cada uno de ellos se asegure de que el otro es honesto, interpretando el papel de «conciencia» el uno para el otro. Evans ejemplifica para Agee la violencia sin escrúpulos de su trabajo y la posibilidad de hacerlo con algo de honor. La visibilidad del aparato fotográfico hace que su espionaje salga a la luz, y Agee admira la franqueza de Evans cuando trabaja, su voluntad de permitir que los sujetos humanos posen como quieran, que escenifiquen sus propias imágenes con toda su dignidad y vulnerabilidad, en lugar de tratarlos como material para una autoexpresión pictórica. Agee, por su parte, es pura autoexpresión, como si la objetividad y la contención del trabajo de Evans tuvieran que ser contravenidas por la mayor subjetividad y la confesión desbordada. Esta división del trabajo no constituye sólo una ética de producción que afecta el trabajo del escritor y del fotógrafo¹⁴; también es, en un sentido muy real, una ética formal que se impone sobre el lector / espectador en la división estructural de las

¹⁴ Un excelente recuento de lo que estoy llamando una «ética de producción» aparece en el capítulo de Carol Schloss dedica a Agee y Evans en su *In Visible Light*.

fotos y el texto. Nuestro trabajo como observadores queda tan dividido como el de Agee y Evans y nos encontramos atraídos, como lo fueron ellos, hacia un vórtice de colaboración y resistencia¹⁵.

Laberinto e hilo: *La cámara lúcida*



Un hombre laberíntico nunca busca la verdad, sólo a su Ariadna.
NIETZSCHE (citado por Barthes)¹⁶

Como hemos visto, la forma fuerte y «agonística» de ensayo fotográfico tiende a preocuparse por la naturaleza de la fotografía, de la escritura y de la relación entre las dos, tanto como se preocupa por los temas que representa (jornaleros, inquilinos de Nueva York, trabajadores inmigrantes, etc.). Pero la mayoría de ensayos sobre fotografía (incluido éste) no son «ensayos fotográficos» en el sentido que le estoy dando al término aquí. «Breve historia de la fotografía», de Walter Benjamin, no es un ensayo fotográfico por la sencilla razón de que no está ilustrado. Pero incluso si lo estuviera, las fotos sólo estarían ahí para ilustrar el texto; no tendrían la independencia o equivalencia que les permitiría colaborar en una forma verdaderamente compuesta.

Uno de los pocos «ensayos sobre fotografía» que se acerca a la condición de ensayo fotográfico es *La cámara lúcida* de Roland Barthes. La «independencia» y la «equivalencia» de las fotografías en el texto de Barthes no se consigue agrupándolas en un «libro» separado del resto donde puedan surgir sus propias relaciones sintácticas, sino a base de una consistente subversión de las estrategias textuales que tienden a incorporar a las fotografías como ejemplos «ilustrativos» o evidencias. Comenzamos *La cámara lúcida* con un frontispicio (figura 63), una polaroid a color de Daniel Boudinet que nunca recibe ningún comentario en el texto. Las únicas palabras de Barthes que se podrían aplicar a ella son equívocas o negativas («¿La polaroid? Es divertida, pero decepcionante, a no ser que estemos hablando de un gran fotógrafo» [p. 9]; «No me gusta mucho el color... el color es una capa que se aplica *más tarde* sobre la verdad original de la fotografía en blanco y negro... un artificio, un cosmético [como el que se utiliza para pintar cadáveres]» [p. 81].) ¿Debemos suponer, por tanto, que a Barthes «simplemente» le gustan estas fotografías y admira el arte de Boudinet? Estos criterios están siendo siempre continuamente subvertidos en el texto de Barthes, por sus refe-

¹⁵ Aquí utilizo la palabra «vórtice» para hacerme eco de las alusiones de Agee al vórtice de Blake y a la presencia de Blake como un genio que preside sobre *Famous Men*. No sé hasta qué punto Agee conocía la obra de Blake como artista compuesto, pero si hubiera conocido los libros iluminados, le debería haber impresionado la notable independencia que los grabados de Blake mantienen respecto a sus textos, una independencia que, por supuesto, va acompañada de la más íntima colaboración. Un comentario más amplio sobre las relaciones entre imagen-texto en Blake puede verse en mi *Blake's Composite Art*, Princeton, Princeton University Press, 1977, y el capítulo 4.

¹⁶ R. Barthes, *Camera Lucida* (edición original francesa de 1981; Nueva York, Hill and Wang, 1981), p. 73; en adelante los números de página se citarán en el texto.



Figura 63. Daniel Boudinet, *Polaroid*, 1979, en *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1981). © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París.

rencias aparentemente caprichosas, su rechazo a someterse a maestros y obras maestras canonizadas: «Hay momentos en los que detesto las fotografías: ¿qué tengo yo que ver con los viejos troncos de árboles de Arget, los desnudos de Pierre Boucher y las dobles exposiciones de Germain Krull (por citar sólo los antiguos nombres)?» (p. 16). La polaroid de Boudinet se presenta de forma independiente del texto de Barthes: la mejor «lectura» que le podemos dar quizá sea simplemente la de un emblema de la ilegibilidad de la fotografía, su ocupación de un lugar que siempre resulta anterior y exterior al texto de Barthes. La foto presenta la imagen de un *boudoir* velado e íntimo, al mismo tiempo erótico y funéreo, su revelación parcial y seductora de unas luces que brillan a través del escote de las cortinas como el secreto que se encuentra en el centro del laberinto. Barthes nos cuenta que «es un error asociar la fotografía... con la idea un pasillo oscuro (*camera obscura*). Deberíamos llamarla una *cámara lúcida*» (p. 106). Pero la cámara oscurecida del frontispicio de Barthes se niega a ilustrar ese texto. Si existe una *cámara lúcida* en esta imagen se encuentra más allá de las cortinas de esta escena, o quizá en la apertura luminosa de su centro, una evocación de la apertura de la cámara¹⁷.

¹⁷ Como Barthes sabía, la traducción correcta de *cámara lúcida* no es «cuarto claro» en oposición a «cuarto oscuro». Se trata más bien de «el nombre de ese aparato, anterior a la fotografía, que permitía dibujar un objeto a través de un prisma, un ojo sobre el modelo y el otro sobre el papel» (p. 106). El abrirse de las cortinas, como una apertura óptica, desempeña precisamente este papel.

Casi todas las demás fotografías en el texto de Barthes parecen al principio ser puramente ilustrativas, pero una lectura más detallada subvierte esta impresión. Los comentarios de Barthes se resisten tenazmente a la retórica del «studium», el «intermediario racional de una cultura ética o política» (p. 26) que permite que las fotografías sean «leídas» o que permitirían la emergencia de una teoría científica de la fotografía. En lugar de ello, Barthes enfatiza lo que él llama el «punctum», el detalle suelto, puntual que le «pinza» o le «hiere». Estos detalles (un collar, unos dientes estropeados, unos brazos cruzados, la calle sucia) son elementos accidentales, sin codificar y sin nombre, que abren la fotografía metonímicamente a un campo contingente de memoria y subjetividad: «Es lo que yo añado a la fotografía y lo que sin embargo está ya ahí» (p. 55), lo que se recuerda acerca de una fotografía con más frecuencia de lo que se ve cuando se está físicamente delante de ella¹⁸.

Esta retórica consigue hacer que el texto de Barthes resulte prácticamente inservible como teoría semiológica de la fotografía, al tiempo que lo hace indispensable para tal teoría. Al insistir sobre sus propias experiencias personales de las fotografías, al aceptar la «sorpresa», «magia» y «locura» ingenua y primitiva de la fotografía, Barthes convierte su propia experiencia en la materia prima o los datos experienciales de una teoría; unos datos, sin embargo, llenos de la conciencia de un escepticismo respecto a las teorías a las que podrán dar lugar¹⁹.

La fotografía más importante del texto de Barthes, una imagen «privada» de su madre tomada en un invernadero de cristal o un «Jardín de invierno» cuando ésta tenía cinco años, no se reproduce en el libro. «Algo así como la esencia de la fotografía», dice Barthes, «flotaba en esta imagen particular». Si «todas las fotografías del mundo formaran un Laberinto, yo sabía que en el centro de este Laberinto no encontraría más que esta única imagen» (p. 73). Pero Barthes no puede llevarnos al centro del laberinto más que con los ojos vendados, por medio de la écfrasis, guiándonos mediante el hilo del lenguaje. Barthes «no puede reproducir» la fotografía de su madre, pues «no sería nada, sino una imagen indiferente», para cualquier otra persona. En su lugar inserta la fotografía *La madre (o esposa) del artista* de Nadar (figura 64), que «na-

¹⁸ «Puede que conozca mejor una fotografía que recuerdo que otra a la que estoy mirando, como si la visión directa orientara incorrectamente al lenguaje, haciendo que se esfuerce por una descripción que nunca conseguirá su punto de efecto, el *punctum*» (p. 53). La oposición entre *studium* y *punctum* queda coordinada, en el comentario de Barthes, con otras distinciones entre lo público y lo privado, lo profesional y lo *amateur*. Los pies de página sirven para reforzar lo que Barthes llama «las dos maneras de la fotografía», pues las divide en una parte académica, identificando bibliográficamente al fotógrafo, al sujeto, la fecha, etc., y otra parte que consiste en citas en cursiva que registran la respuesta personal de Barthes, el *punctum*. Creo que este recurso a los dobles pies de foto supone una convención extendida en los ensayos fotográficos, que a menudo queda señalada por un guión (como sucede en *The Americans*, de Robert Frank) o diferentes estilos de letra (como en *You Have Seen Their Faces*): *Hamilton, Alabama* / «Conseguimos salir adelante».

¹⁹ Victor Burgin considera esta retórica anticientífica de *Camera Lucida* con menosprecio: «El pasaje en *La cámara lúcida* donde Barthes elogia el científico del signo (su otro yo) ha sido citado extensamente, precisamente por el tipo de críticos a los que Barthes se oponía» («Re-reading *Camera Lucida*», en *The End of Art Theory*, p. 91). El modo en que Burgin reduce esto a una mera confrontación política ignora el hecho de que el «tipo de críticos» a los que Barthes «se oponía» le incluían a *él mismo*, y es precisamente esta oposición la que dota a su crítica de una fuerza ética y política.

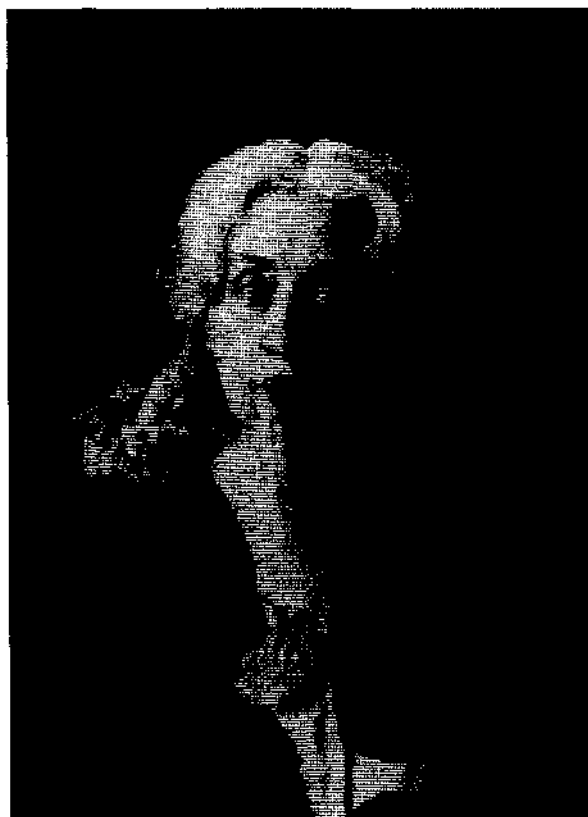


Figura 64. Nadar, *La madre (o esposa) del artista* (n.d.), en *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1981). © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París.

die conoce con certeza» (p. 70)²⁰. Esta fotografía recibe sólo un comentario mínimo, o incluso banal («una de las fotografías más bellas del mundo» [p. 70]) y una leyenda igualmente banal que finge que se cita del texto, pero que (característicamente) es una mala cita o se construye especialmente para esta imagen: «¿Quién crees que es el mejor fotógrafo del mundo?» «Nadar» (p. 68). La sustitución de la imagen de su propia madre por esta imagen materna conduce a Barthes a una serie de sustituciones asociativas cada vez más generales: esta fotografía se convierte en «*la Fotografía*», que se convierte en «*la Imagen*»; la madre de Barthes se convierte en «*la Madre del Artista*», que se convierte en «*la Madre*». El vínculo entre «*Imagen*» y «*Madre*» se acaba resumiendo como un complejo cultural universal que ha sido reproducido en la particularidad de la experiencia de la fotografía del propio Barthes:

El judaísmo rechazó la imagen para protegerse del riesgo de adorar a la Madre... Aunque crecí en el seno de una religión-sin-ímagenes en la que la Madre no era adorada (el

²⁰ Joen Snyder me informa de que estas identificaciones son confusas. La fotografía la tomó Paul Nadar, el hijo del artista, y es de su madre, la esposa de Nadar. Dado el uso que Barthes hace de la fotografía, la confusión entre padre e hijo, esposa y madre, no nos puede sorprender. La manifiesta incertidumbre de la nota al pie y la mala cita del texto del propio Barthes sugiere que Barthes añadió deliberadamente una «leyenda» confusa a la foto.

protestantismo), sin duda me formé culturalmente con el arte católico; cuando me enfrenté a la fotografía del Jardín de Invierno me entregué a la Imagen, al Repertorio de Imágenes (pp. 74-75).

Barthes no es fotógrafo; no sacó ninguna de las fotografías de su libro. Su única responsabilidad fue coleccionarlas y disponerlas dentro del texto. Por tanto, no tiene ningún colaborador en el sentido habitual del término. Su colaborador es la «Fotografía» misma, ejemplificada por una colección aparentemente miscelánea de imágenes, algunas privadas y personales, la mayoría la obra de maestros reconocidos, desde Niepce a Stieglitz, Mapplethorpe y Avedon²¹. Barthes trata «todas las fotografías del mundo» como un laberinto cuyo centro irrepresentable oculta a la Madre, a su madre. Una madre que, como los sujetos de todas sus fotografías, «está muerta y... se va a morir» (p. 95) une a todas las fotografías del texto de Barthes, dotándolas de una unidad independiente que les permite devolvernos la mirada al tiempo que se reservan sus secretos. El retrato de Nadar, con su figura maternal que mira de forma abstracta fuera de la foto, con su boca discretamente cubierta por la rosa que besa, es lo más cerca que hemos estado de un emblema de esta autoposición y reserva.

La relación de las fotografías con el texto de Barthes es la que hay entre el laberinto y el hilo, «el repertorio de imágenes maternas» y el cordón umbilical del lenguaje. Su papel como escritor no es controlar las fotos, sino rendirse como un observador cautivo, como el sujeto ingenuo de la magia idólatra de las imágenes. Todo el proyecto es un intento de suspender el discurso correctamente «científico» y «profesional» de la fotografía para cultivar la resistencia de la fotografía al lenguaje, permitiendo que las fotografías «hablen» su propia lengua, no «su bla-bla-bla habitual: "Técnica", "Realidad", "Reportaje", "Arte", etc.», sino hacer «que la imagen hable en silencio» (p. 55). Barthes desestima gran parte del comentario «sofisticado» sobre la fotografía, incluido el suyo propio:

La tendencia hoy en día, entre los que escriben sobre fotografía (sociólogos y semiólogos), es buscar una relatividad semántica: no la «realidad» (grandes burlas para los «realistas», que no se dan cuenta de que la fotografía siempre está codificada)... la fotografía, dicen, no es un *análogo* del mundo; lo que representa está fabricado, porque la óptica fotográfica está sujeta a la perspectiva albertina (completamente histórica) y porque la inscripción de la imagen produce un objeto tridimensional en una esfinge bidimensional (p. 88).

Barthes declara que este argumento es «fútil», no sólo porque las fotografías, como todas las imágenes, son «analógicas» en su estructura codificada, sino porque el realismo debe ser situado en un lugar diferente: «Los realistas no toman la fotografía como una "copia" de la realidad, sino de una emanación de una *realidad pasada*: una *magia*, no un arte».

²¹ Las veinticinco fotografías europeas y americanas de *La cámara lúcida* van desde el periodismo a fotos artísticas y fotografías familiares personales, e incluyen ejemplos de «grandes maestros» (la «primera fotografía» de Niepce; C. Clifford, «The Alhambra»; G. W. Wilson, «Queen Victoria») del siglo XIX y de obras del siglo XX. Es evidente que se intenta hablar de la «Fotografía» en toda su variedad, sin hacer el esfuerzo de ser inclusivo o sistemático.

Esta «magia» perdida de la fotografía, basada en su estadio realista ingenuo (también su lugar en el modernismo), es lo que el texto de Barthes trata de recuperar y es por eso por lo que debe dar la impresión de borrarse a sí mismo, de «entregarse» a las fotografías, incluso al tiempo que las teje en un laberinto de teoría y deseo, de ciencia y autobiografía²².

Voyeurismo y exorcismo: *The Colonial Harem*

Es como si al fotógrafo de postales se le hubiera confiado una misión social: *poner los fantasmas colectivos en imágenes*. Es el primero en beneficiarse de lo que consigue mediante la delegación de poder. El verdadero voyeurismo es el de la sociedad colonial al completo.

Malek ALLOULA

La «magia» de la fotografía puede ser la ocasión de mistificación, así como de éxtasis, algo que indica el ensayo fotográfico de Malek Alloula sobre las postales coloniales francesas de mujeres de Argelia²³. Alloula dedica su libro a Barthes y adopta su vocabulario básico para describir la magia fotográfica, pero invierte las estrategias textuales de Barthes para enfrentarse a un cuerpo de imágenes que ejercitaban una magia detestable y perniciosa sobre la representación de Argelia:

Lo que leo en estas postales no me deja indiferente. Me demuestra, por si fuera necesario, la pobreza desoladora de una mirada de la que yo, como alguien de Argelia, debo de haber sido objeto en algún momento de mi historia personal. Entre nosotros, creemos en los efectos devastadores del mal de ojo. Lo conjuramos con nuestras manos extendidas como un abanico. Yo cierro mi mano sobre el bolígrafo para escribir *mi* exorcismo: *este texto* (p. 5).

Aquí no hay nostalgia por un «primitivo» perdido o un estadio «realista»; no hay lugar para el «punctum» ni para la «herida» extática que Barthes sitúa en el detalle accidental. Sólo existe el enorme trauma de un «fantasma degradante» que se legitima bajo el signo de la «realidad» fotográfica. Estas fotografías excluyen todos los «accidentes» que Barthes asocia con la subversiva «magia blanca» de la imagen. Escenifican para el consumidor voyeurista francés la fantasía del lujo, la lujuria y la indolencia «oriental», como el «botín» desnudo ante la mirada colonial. El texto crítico es contramágico, una recitación contraria, que entona de forma repetitiva sus execraciones sobre los sucios pornógrafos europeos con sus coartadas etnográficas.

El texto de Alloula cumple las tres condiciones del ensayo fotográfico de una manera insospechada: es evidente que su texto es independiente de las imágenes, esa in-

²² Este respeto por el «realismo ingenuo» de la fotografía también es una característica crucial del texto de Agee. Agee apunta: «Lo que tardan los blancos en darse cuenta de lo que los negros entienden en seguida acerca del significado de la cámara como un arma, una ladrona de imágenes y almas, una pistola, un mal de ojo» (p. 362).

²³ M. Alloula, *The Colonial Harem*, trad. de M. y W. Godzich (edición francesa, 1981; edición inglesa, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), en adelante los números de página se citarán en el texto.

dependencia es una consecuencia directa de la independencia revolucionaria de Argelia respecto al Imperio francés (la introducción de Barbara Harlow sitúa el libro de forma explícita en el contexto de la película de Pontecorvo *La batalla de Argelia*). Existe una «igualdad» en el texto y la imagen en por lo menos dos sentidos diferentes. En primer lugar, el texto ofrece una refutación crítica, punto por punto, del «argumento» implícito de las imágenes. En segundo lugar, trata de realizar una imagen visual contraria, o de «devolver la mirada» al rostro de la mirada colonial predatoria. El texto de Alloula se presenta como una especie de sustituto de un cuerpo de fotografías que deberían haber sido tomadas pero nunca lo fueron:

Una lectura como la que propongo llevar a cabo sería completamente innecesaria si existieran restos fotográficos de la mirada del colonizado sobre el colonizador. En su ausencia, es decir, en la ausencia de una confrontación de miradas opuestas, lo que trato de hacer aquí... es devolver esta enorme postal al remitente (p. 5).

Finalmente, hay una «colaboración» en el sentido de que las postales deben ser reproducidas junto con el texto y, por tanto, ser forzadas a colaborar en su propia deconstrucción, su propio «desvelamiento», del mismo modo que las *algérienne* fueron forzadas a colaborar en la mala imagen de las mujeres argelinas y sus imágenes fueron forzadas a colaborar en una falsa textualización: su inserción en una fantasía escenificada de sexualidad exótica y desvelamiento, con las «charlas» coloniales (llenas de chistes verdes) escritas en su reverso, el sello colonial estampado sobre sus rostros, cancelando los sellos y la existencia independiente de estas mujeres de un solo golpe.

El proyecto de Alloula está lleno de impulsos contradictorios, el más evidente es la necesidad de reproducir estas ofensivas postales en un libro que, para el observador casual, podría parecer un libro decorativo, un «objeto de coleccionista», justo el tipo de objetos que él denuncia. Incluso en los géneros pornográficos, aparecen de vez en cuando «clásicos» y «obras maestras»:

Sobre «logros» de este tipo es sobre lo que se ha construido y sobre lo que se mantiene el lucrativo negocio del coleccionismo de postales. Es también por medio de este tipo de «logros» como se oculta el significado, el significado de la postal que a nosotros nos interesa aquí (p. 118).

La «estetización», lejos de ser un antídoto de la pornografía, se ve como una extensión de ésta, un continuo encubrimiento del mal bajo el signo de la belleza y la excepcionalidad. Agee también se enfrentó a este problema, pues le horrorizaba la idea de que su colaboración con Evans fuera mistificada por ideas de una autoridad o pericia especial, sobre todo por la de la autoridad del «artista»: «Los autores», dijo, «están tratando de lidiar con esto no como periodistas, sociólogos, políticos, cómicos, humanitaristas, curas o artistas, sino en serio» (p. xv). La «seriedad» aquí significa algo completamente antitético a la idea canónica «clásica» legitimada como «mérito estético» e implica un sentimiento de intervención temporal y táctica en un problema humano inmediato, no una pretensión sobre el futuro indefinido. Es por esto por lo que Agee quería imprimir *Let*

Us Now Praise Famous Men en papel de periódico. Cuando le dijeron que «las páginas se harían polvo en pocos días», dijo que «puede que esto no fuera mala idea» (Stott, p. 264).

Añadamos, entonces, al criterio genérico del ensayo fotográfico una noción de seriedad que a menudo se entiende en términos antiestéticos, como una confrontación con lo inmediato, lo local, lo limitado, con lo no-bello, lo empobrecido, lo efímero, en una forma que se considera a sí misma al mismo tiempo *indispensable y desechable*. El texto de *The Colonial Harem* de Alloula a veces se lee como si quisiera librarse de, o incinerar las postales ofensivas que tan bien reproduce, como si quisiera desfigurar la belleza pornográfica de las mujeres colonizadas. Pero eso sería, como sucede con la mayoría de restos de documentos históricos, sólo una tapadera que garantizaría la amnesia histórica y un retorno de lo reprimido. Aunque Alloula nunca puede decirlo así de claro, uno siente que su ensayo no es sólo una polémica contra el mal francés, sino una confesión y expiación tácitas. Alloula reproduce las imágenes ofensivas no sólo para agresivamente «devolver una inmensa postal a su remitente», sino para reposar y redimir estas imágenes, para «exorcizar» un hechizo ideológico que cautivó a madres, esposas y hermanas, además de a una «sociedad masculina» que «ya no existe» (p. 122) en la mirada colonial. El rescate de las mujeres es una forma de superar la impotencia; el texto afirma su masculinidad al liberar a las imágenes del mal de ojo.

Barthes encontró el secreto de la fotografía en una imagen de su madre prepubescente en el centro de un laberinto. Su texto es un hilo que nos lleva a ese centro, una rendición ritual al repertorio de imágenes de la madre. Alloula nos conduce fuera de ese laberinto mistificado construido por las representaciones europeas de mujeres árabes. Se venga de la prostitución no sólo de la Madre, sino de la propia Fotografía, tratando de revertir el proceso pornográfico.

¿Con qué nos quedamos? ¿Están las imágenes redimidas, y, si es así, en qué términos y para qué espectador? ¿Cómo vemos, por ejemplo, la fotografía final del libro (figura 65), que Alloula sólo menciona de pasada y cuya simetría se acerca a la abstracción, que nos recuerda a una fantasía de *Art Nouveau*? ¿Puede el espectador americano, en particular, ver estas fotografías como algo más que una pornografía curiosa, arcaica, unas reliquias profundamente bellas de una era colonial perdida, «objetos de coleccionista» o libros decorativos? No tengo una respuesta simple a esta pregunta, pero mi primer impulso sería registrar un sentimiento de *impotencia* frente a estas mujeres, cuya belleza ahora está mezclada con el peligro, cuya desnudez ahora se convierte en un velo que siempre me excluye del laberinto de su mundo²⁴. Me encuentro exiliado de lo que quie-

²⁴ Quizá esta impotencia no sea nada más que la tan habitual culpa liberal del hombre blanco americano que toma conciencia de su complicidad con el *ethos* del imperialismo. Pero también se trata de una reacción más personal, que surge de una incapacidad, no siempre agradable, para reaccionar a la imagen pornográfica «de forma adecuada», una incapacidad que no puedo atribuir a mi estatura moral (sospecho que la moralidad sólo participa de esto cuando la reacción adecuada se da y debe ser resistida). Había tenido este sentimiento la primera vez que ojeé las fotografías de *The Colonial Harem*. Ni que decir tiene que una sensación siniestra me acompañó al leer el último párrafo del texto de Alloula: «El voyeurismo se convierte en una neurosis obsesiva. El gran sueño erótico que emana de los tristes rostros de las que se ganan un sueldo posando permite que aparezca, en los restos flotantes que perpetúa la postal, otra figura: la de la *impotencia*» (p. 122).



Figura 65. *Scenes and Types: Arabian woman with the Yachmak* (n.d.), de *The Colonial Harem* (1986), de Malek Alloula, traducido por Myrna y Wlad Godzich (ed. fr.: 1981; ed. ingl.: Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986).

100A - SCENES et TYPES. - Femme Arabe avec la Yachmak.
SCENES and TYPES. - Arabian woman with the Yachmak.

ro conocer, entender o (más precisamente) de lo que quiero reconocer y de aquello por lo que quiero ser reconocido. En particular, el texto de Alloula me fuerza a reconocer todo esto: que no puedo leer estas fotografías; que cualquier narrativa que pudiera haberles dado está ahora rota; que el laberinto de la fotografía, del repertorio de imágenes materno, se resiste a la penetración y colonización de cualquier sistema textual, incluyendo el de Malek Alloula. Las fotografías que durante tiempo han sido intercambiadas, inscritas y comercializadas, ahora afirman su independencia e igualdad, nos miran al tiempo que colaboran en deshacer la mirada colonial.

Exilio y retorno: *After the Last Sky*

Pero yo soy el exilio.
Ciérrame con tus ojos.
Mahmoud DARWISH

Los sentimientos de exilio e impotencia frente a la imagen imperial son el tema explícito del ensayo fotográfico sobre los palestinos de Edward Said y Jean Mohr. Pero en lugar de un «retorno de lo reprimido» agresivo en forma de imágenes degradadas

y pornográficas, *After the Last Sky*²⁵ proyecta un nuevo conjunto de imágenes, auto-representaciones de su visión de los colonos: «Nuestra intención era mostrar a los palestinos a través de ojos palestinos, sin minimizar hasta qué punto se sienten diferentes incluso de sí mismos» (p. 6). El texto es (como en *La cámara lúcida*) un hilo que guía al escritor y a sus lectores de vuelta al laberinto de la otredad y el autoextrañamiento del exilio. Su tarea es la de ver que las «fotografías no son» vistas «como la exposición de un espécimen extranjero» (p. 162), sin, por otro lado, simplemente domesticarlas. Por tanto, el texto de Said no es una limpieza para sacar a los ojos occidentales del laberinto, como es el de Alloula. Si Alloula trata la colaboración del texto y la imagen como una confrontación violenta y forzosa, Said y Mohr generan una relación dialógica entre texto e imagen que resulta en una colaboración en el sentido clásico (es decir, modernista) de Agee y Evans, una empresa cooperativa llevada a cabo por dos profesionales de mucho talento y opiniones similares, un escritor y un fotógrafo.

Los resultados de esta colaboración «positiva» son cualquier cosa menos sencillos. La independencia del texto y la imagen no se declara de forma abierta, como en el caso de Agee y Evans, con una separación física estricta. Said y Mohr siguen algo que se parece más al modo de la relación dialéctica y entremezclada de fotos y ensayo en *La cámara lúcida*, un complejo de intercambio y resistencia²⁶. Tanto el escritor como el fotógrafo se niegan a entrar en esa división del trabajo estereotipada que produciría un «texto con ilustraciones» o un «álbum con leyendas». El texto de Said oscila entre relaciones suplementarias con las imágenes (comentarios, meditaciones, reflexiones sobre la fotografía) y un material «independiente» (la historia de los palestinos, anécdotas autobiográficas, crítica política). Las fotografías de Mohr oscilan entre relaciones «ilustrativas» (por ejemplo, unas imágenes de niños que levantan pesas sirven para documentar el «culto a la fuerza física» que Said describe entre los hombres palestinos) y unas declaraciones «independientes» que no reciben ningún comentario directo en el texto, o que plantean un irónico contrapunto a éste. Por ejemplo: Said habla de cómo su padre trató durante toda su vida de escapar a la memoria y los recuerdos materiales de Jerusalén, lo cual se yuxtapone (en la página de enfrente) con una imagen que muestra justo el mensaje contrario y que no recibe ningún comentario, sólo una leyenda mínima: «El antiguo alcalde de Jerusalén y su esposa, exiliados en Jordania» (figura 66). Detrás de ellos se ve un mural fotográfico de la Mezquita de Omar en Jerusalén, que ocupa toda una pared del salón. La colaboración entre la imagen y el texto aquí no es simplemente una de mutuo apoyo. Muestra la ansiedad y la ambivalencia del exilio, cuya memoria y recuerdos, las muestras de una identidad personal y nacional, pueden «parecer... como cargas» (p. 14). El mural parece decirnos que el antiguo alcalde y su esposa *adoran* estas cargas, pero sus rostros no sugieren que por ello éstas se hagan menos pesadas.

²⁵ E. Said y J. Mohr, *After the Last Sky*. Londres, Pantheon, 1986; en adelante los números de página se citarán en el texto.

²⁶ Las colaboraciones tempranas de Mohr con John Berger son un importante precedente. Véase especialmente *The Seventh Man* (originalmente publicada en Penguin, 1975; Londres, Writers and Readers, 1982). Un ensayo fotográfico sobre los trabajadores inmigrantes en Europa.



Figura 66. Jean Mohr, *Mayor of Jerusalem*, desplegable de *After the Last Sky* de Edward W. Said. Copyright © 1986 por Edward W. Said. Reproducido con permiso de Pantheon Books, una división de Random House, Inc.

La relación entre las fotografías y la escritura en *After the Last Sky* queda gobernada de forma consistente por la dialéctica del *exilio* y su superación, una relación doble de extrañamiento y reunificación. Si, como ha dicho Said, «el exilio es una serie de retratos sin nombre, sin contexto» (p. 12), el retorno se figura al dar nombre a las fotografías, contextos a las imágenes. Pero el «retorno» nunca es así de simple: en ocasiones los nombres están perdidos, no son recuperables; demasiado a menudo unir un texto a una imagen puede parecer arbitrario, insatisfactorio. Ningún polo en la dialéctica del exilio resulta univocalmente codificado: el extrañamiento queda impuesto desde fuera por la circunstancia histórica y desde dentro por el dolor de los recuerdos; la voluntad de olvidar y librarse de la «carga» de la identidad palestina. Del mismo modo, la «reunificación» es el objeto utópico de deseo y, sin embargo, un objeto de aversión potencial debido a su utópica impracticabilidad. «Venir al hogar», dice Said, «no es posible. Aprendes a transformar la mecánica de la pérdida en una metafísica del retorno constantemente pospuesto» (p. 150). ¿A dónde se va el exiliado «después de que el último cielo» se haya llenado de nubes, después de que Beirut, Cairo, Amman, Cisjordania no le hayan dado un hogar? ¿Qué actitud tienen los palestinos físicamente exiliados frente a los «exiliados en casa», los «ausentes presentes» que viven

en «El Interior» dentro de Israel? La ambivalencia expresada en estas preguntas también se inscribe en la relación delicada, intrincada y precaria entre el texto y la imagen, el dentro y fuera de este libro.

El «Extranjero» espontáneo, el espectador que simplemente toma este libro como un álbum de fotografías, no tendrá ningún problema para entender el punto más polémico del libro, que es el de enfrentarse a la representación visual habitual de palestinos como figuras amenazantes con *kaffiyas* y máscaras de esquí. Los «terroristas» anónimos quedan desplazados por un conjunto de hechos visuales que todo el mundo conoce en teoría, pero rara vez reconoce en la práctica: que los palestinos también son mujeres, niños, hombres de negocios, maestros, granjeros, poetas, pastores y mecánicos de automóviles. El hecho de que la representación de los palestinos como seres humanos ordinarios se pueda «captar» en instantáneas ordinarias y domésticas debería ser en sí mismo una medida notable de hasta qué punto la imagen normal de los palestinos está restringida. Hay un «icono» del palestino que resulta aceptable, dice Said, y las imágenes de *After the Last Sky* —domésticas, apacibles, ordinarias— no encajan con este decoro, como cualquiera que trate de insertar este libro entre otros textos fotográficos que adornen la típica mesa de café descubrirá.

La historia de este particular conjunto de fotografías sugiere que este decoro no es sólo natural o empírico, sino que debe ser reforzado por la más estricta de las prohibiciones. Jane Mohr recibió el encargo de tomar estas fotos para una exposición en la Conferencia Internacional sobre la Cuestión de Palestina celebrada por las Naciones Unidas en Génova en 1983. «La respuesta oficial», como apunta Said,

fue desconcertante... Pueden colgarlas, nos dijeron, pero no podemos poner ningún texto junto a ellas. Ninguna leyenda ni explicación. Finalmente se negoció un compromiso de modo que el nombre del país o el lugar (Jordania, Siria, Cisjordania, Gaza) se pudiera añadir a las fotografías impresas a gran escala, pero ni una palabra más (p. 3).

Los motivos precisos de esta «prohibición sobre la escritura» burocrática nunca fueron aclarados. Said especula que los varios Estados árabes que participaban en la conferencia (Israel y los Estados Unidos no lo hicieron) encontraban la causa palestina «útil hasta cierto punto; por atacar a Israel, por enfrentarse contra el sionismo, el imperialismo y los Estados Unidos», pero la idea de que había que considerar a los palestinos como un pueblo (es decir, dotados de una historia, un texto, un argumento) les resultaba inaceptable. La prohibición sobre la escritura quizá fuera una manera de prevenir que estas turbadoras imágenes adoptaran una voz aún más turbadora. El contexto, la narrativa, las circunstancias históricas, las identidades y los lugares se reprimieron para favorecer lo que podría haber parecido una parodia del espacio expositivo abstracto y «modernista»: pies de fotos mínimos, ninguna «leyenda», una muestra visual pura sin referencia ni representación. El exilio es una serie de fotografías sin textos.

Por tanto, *After the Last Sky* constituye la violación de una doble prohibición, contra cierto tipo de imágenes (no belicosas, no sublimes) y contra cualquier escritura relacionada con estas imágenes. Esto podría parecer un comentario excesivamente for-

malista. Pero Said apunta que «la mayoría de críticos literarios... se centran en lo que se dice en la escritura palestina... [su] significado sociológico y político. Pero en lo que deberían fijarse es en su *forma*» (p. 38). Esta «forma» no es algo diferente del contenido; es el contenido en su sentido más material y particular, los lugares específicos que reclama como sedes de existencia palestina. De este modo se resiste a reducir la cuestión palestina a un problema político, insistiendo sobre la relación ética y estética entre el texto y la imagen. La colaboración de una fotógrafa y un escritor en *After the Last Sky* no puede entenderse sólo como una corrección de esa prohibición que segrega la imagen palestina del texto palestino. Esta colaboración también se encuentra inscrita en un campo complejo de heterogeneidades que nunca pueden encajar del todo en las formas dialécticas tradicionales de la unidad estética. No encontramos en este libro ninguna «multiplicidad en la unidad» al estilo de Coleridge, sino algo que se acerca más a una multiplicidad de miradas a la unidad, qué aparecen como si las viéramos a través de unas gafas, una de cuyas lentes estaría rota. (En breve regresaré a esta imagen, sacada de una de las fotografías más impactantes del libro.)

Las dos lentes de este libro son la escritura y la fotografía, ninguna de ellas se entiende de forma abstracta o genérica, sino como construcciones de historias, lugares y desplazamientos específicos. El fotógrafo, un alemán nacido en Génova y naturalizado como ciudadano suizo en 1939, ha sufrido una experiencia concreta de exilio intraeuropeo. El escritor es un cristiano palestino, nacido en Jerusalén y exiliado al Líbano, Egipto y los Estados Unidos. Desde cierto punto de vista, el escritor es el que está dentro, la lente clara e intacta que puede representar mediante su propia experiencia una imagen enfocada de «lo palestino»; el fotógrafo es el extranjero, incapaz de hablar las lenguas de Palestina o Israel, que sólo «ve» los fragmentos mudos de vidas que le permite la cámara (así pues, muchas de las personas en las fotografías de Mohr son anónimas, sin identificar, de modo que la fotografía redobla el exilio entre la imagen y el referente). Desde otro punto de vista, el fotógrafo es la lente clara e intacta. Su neutralidad suiza le permite algo que le estaba negado al escritor en los ochenta, la libertad para viajar a través de Israel y Cisjordania, para «adentrarse» en Palestina y representarla con la precisión transparente de la fotografía. El escritor es el extranjero, el extraño, alejado de una tierra que sólo recuerda tenuemente de su infancia, una tierra en la que, como intelectual cristiano y urbano, se hubiera encontrado separado de la cultural rural y local de las masas palestinas. El escritor reconoce que él es la «lente rota», incapaz de ver, de forma literal, el país nativo que anhela, excepto en visiones fragmentarias que le proporcionan los demás.

Las divisiones del trabajo que hemos trazado entre el escritor y el fotógrafo –el espía y el contraespía, el hilo y el laberinto, el voyeur y el exorcista– se menoscaban constantemente en las colaboraciones fuertemente entretejidas de *After the Last Sky*. Pero hay un vestigio de estas divisiones del trabajo tradicionales en la forma en que las meditaciones de Said sobre las diferencias de género sugieren la colaboración de un texto masculino con un cuerpo de imágenes femenina. Al igual que Barthes, Said instala a la Mujer en el centro de la matriz fotográfica. La sección del libro llamada «Interiores» (que se ocupa de palestinos que viven dentro de Israel, de los espacios domésticos y del tema de la privacidad) se dedica sobre todo a imágenes de mujeres. Said tam-



Figura 67. Jean Mohr, *Amman*, 1984. *Mrs. Farraj en After the Last Sky*, de Edward W. Said. Copyright © 1986 por Edward W. Said. Reproducido con permiso de Pantheon Books, una división de Random House, Inc.

bién sigue a Barthes al encontrar que la escena primigenia de la fotografía tiene que ver con su madre. Un oficial de aduanas británico le rompe su pasaporte, destruyendo su identidad legal y (supuestamente) su imagen fotográfica con un solo gesto. Al igual que Alloula, Said trata de recatar la imagen desfigurada de su madre; al igual que Barthes, trata de recomponer los fragmentos de su identidad. Pero también retrata a las mujeres como las verdaderas custodias de esta identidad, asociadas con «la tierra» y la idea de hogar, retratadas como personas que se aferran de forma irracional y obstinada a «los recuerdos, los títulos de propiedad y las demandas legales» (p. 81). Las mujeres también son las custodias de las imágenes en el interior palestino, son las que cuelgan demasiados cuadros, demasiado altos en las paredes, son ellas las que guardan los álbumes fotográficos y los recuerdos que podrían ser una carga excesiva para los hombres palestinos que quieren viajar ligeros. (Recordemos que el padre de Said «se pasó la vida tratando de escapar de estos objetos» [p. 14].) Sin embargo, Said reconoce una «ausencia crucial de las mujeres» (p. 77) en la representación de los palestinos. El icono oficial es el de una «masculinidad automática», el terrorista macho que se podría sentir al mismo tiempo reprochado y provocado por la «disciplina prolongada» (p. 79) del trabajo de las mujeres.

Al igual que Barthes, Said quiere prolongar la mística femenina de la imagen, su diferencia respecto al «discurso articulado» del escritor masculino (p. 79). Así pues, en ocasiones parece como si hubiera preferido dejar que las imágenes femeninas permanecieran sin identificar y misteriosas. Al igual que Barthes, Said no reproduce la imagen de su madre, sino que la sustituye con la imagen de una mujer anciana, generalizada como un emblema —«un rostro, pensé cuando la vi, de nuestra vida en el hogar» (p. 84). Pero seis meses más tarde su hermana le recuerda que esta mujer (figura



Figura 68. Jean Mohr, *Elderly Palestinian Villager. Ramallah*, 1984. En *After the Last Sky*, de Edward W. Said. Copyright © 1986 por Edward W. Said. Reproducido con permiso de Pantheon Books, una división de Random House, Inc.

67) es de hecho un familiar lejano que él había conocido en los cuarenta y los cincuenta, un recuerdo que le produce emociones encontradas:

Tan pronto como reconocí a la Sra. Farraj, la intimidad sugerida por la superficie de la fotografía dio paso a una explicitud con pocos secretos. Es una persona real, palestina, con una historia real interior a la nuestra. Pero no sé si la fotografía puede o dice nada sobre las cosas como realmente son. Algo se ha perdido. Pero la representación es todo lo que tenemos (p. 84).

Creo que la poco característica incomodidad de la escritura de Said en este punto es un reconocimiento tácito de su ambivalencia respecto al complejo asociativo Mujer / Imagen / Hogar, una confesión de su complicidad en la sentimentalización de las mujeres de la pastoral tierra nativa perdida que fija la imaginación del hombre palestino²⁷. Su candidez acerca de esta ambivalencia, su reconocimiento de que la imagen fotográfica tiene una vida que va más allá de los usos discursivos y políticos que le podamos dar, permite que las fotografías le «devuelvan la mirada» a él y a nosotros, reivindicando la independencia que asociamos con la forma dura del fotoensayo. El secreto e intimidad poético que había esperado encontrar en esta imagen quedan sustituidos por una familiaridad y una apertura prosaica.

²⁷ «Puedo ver a las mujeres en todos sitios en la vida palestina, veo cómo existen entre el sentimentalismo azucarado de los papeles que les son asignados (madres, vírgenes, mártires) y la molestia, incluso el disgusto, que su fuerza no asimilada provoca en nuestra hombría automática y cansadamente politizada» (p. 77).

Jean Mohr proporciona a Said un emblema impactante de su propia ambivalencia en una fotografía que se acerca más que cualquier otra de este libro a proporcionar un retrato del escritor. De nuevo, esta foto es un retrato sin identificar, exiliado de su referente, una imagen de un «palestino anciano» con una lente de sus gafas rota (figura 68). La fotografía le recuerda a Said a Rafik Halabi, «un israelí-druso-palestino» cuyo libro, *La historia de Cisjordania*, es tremendamente crítico de la ocupación israelí, pero «se escribe desde la perspectiva de un israelí leal», que sirvió en el ejército y «apoya al sionismo». Said encuentra la postura de Halabi imposiblemente contradictoria. O bien «se engaña» o trata de «jugar a un elaborado juego retórico» que Said dice que no entiende. Sea como sea, «el resultado es un libro que camina por dos caminos completamente diferentes» (p. 127). A Said se le ocurre, por supuesto, que hay algo de él mismo, y quizás hasta de su libro, en esta imagen: «Quizá sólo estoy describiendo *mi* incapacidad para ordenar las cosas coherente, secuencial y lógicamente, y quizá las dificultades de resolución que detecto en el libro de Halabi y en el anciano con las gafas rotas son las mías y no las de ellos» (p. 130). En primer lugar, la imagen es un doble retrato del Otro como alguien de dentro, «un símbolo, me decía, de alguna dualidad en nuestra vida que se niega a desaparecer: refugiados y terroristas, víctimas y verdugos, etc.» (p. 128). No es una mala lectura, pero a Said le incomoda, como suelen hacerlo todas las lecturas emblemáticas que reducen la fotografía a fórmulas verbales cómodas. El rostro del hombre es «fuerte y amable», la «rotura está sobre la lente, no en él» (p. 128). Ha estado de acuerdo en que le saquen una foto de esta guisa, de modo que pudiera mirar a la cámara y ejercer cierto control sobre su propia imagen.

El campo visual resultante (tanto para el que lleva las gafas como para el espectador), apunta Said, siempre revela una «pequeña interrupción», un «desequilibrio curiosamente equilibrado» que es «muy parecido al desequilibrio textual en el libro de Halabi» y, desde luego, en el libro de Said y Mohr. Los palestinos, una gente sin centro geográfico y con sólo la más frágil de las identidades culturales e históricas, no tienen «una imagen central», una «teoría dominante», un «discurso coherente»; existen «sin centro. Atonales» (p. 129). En momentos como éste, se adivina el compromiso de Said con la estética musical del modernismo, con esa combinación de pesimismo y formalismo que asociamos con Adorno. La colaboración compuesta, descentrada, cambiante y desequilibrada de Said con Mohr resulta ser, sin embargo, una creación formal, congruente y bella, la encarnación material de la realidad que quiere representar, construida a partir de una resistencia a simplificar, sentimentalizar o quedarse en la polémica. Tanto el escritor como el fotógrafo podrían verse a sí mismos en este retrato anónimo, exiliado de su sujeto: de hecho, el exilio es «una serie de retratos sin nombres, sin contextos» (p. 12). Pero si las fotografías aisladas de sus textos retratan el exilio, las fotografías *con* textos son imágenes del retorno, sedes de reconciliación, acodo y reconocimiento. El delicado gesto de equilibrar un libro «sobre dos caminos diferentes» puede ser un juego retórico que Said no entiende por mucho que esté inclinado a jugarlo, pero entonces declara que los palestinos a veces «nos sorprendemos incluso a nosotros mismos» (p. 53).

La «imagen central» de los palestinos es, por el momento, una imagen doble de este tipo: secular, racional y, sin embargo, profundamente implicada en las emociones

de la víctima; figuras en una retórica de paranoia que los construye como los enemigos de las víctimas del Holocausto, o como meros peones en una estrategia geopolítica. Así pues, Said y Mohr no pueden contentarse con una imagen de propaganda para «hacer más bonita la imagen» de los palestinos; tienen que esforzarse también por conseguir una representación y una crítica *internamente dirigida*, que no sólo amonestase a los árabes, los israelíes y los intereses de las Grandes Potencias, sino también a los propios palestinos, incluido Said. Los fracasos de los palestinos, su búsqueda de modelos revolucionarios inapropiados, como Cuba y Argelia, su impaciencia, su romanticismo machista, su incapacidad para organizarse adecuadamente con la «disciplina continuada» de las mujeres, su falta de una historia coherente, todo esto forma parte también de su imagen. Por tanto, la idea del libro es, en último término, la de dar una existencia a los palestinos, tanto para ellos como para los demás; se trata del más ambicioso de los libros: un texto para producir una nación.

Por supuesto, los textos que producen naciones son lo que llamamos «clásicos», lo peor que le puede pasar a un libro (según Agee). Éste fue un destino al que no pudo resistirse *Let Us Now Praise Famous Men*, tras un periodo de olvido cuando nadie lo entendía. Nuestra forma de entender los años treinta, y en particular la Depresión, se interpreta a menudo como producto de la colaboración entre Evans y Agee, que ayudó a formar la imagen de una nación empobrecida, presentada con dignidad, compasión y verdad. Pero Evans y Agee nunca podrían haber esperado, como hacen Said y Mohr, dirigirse a la gente que representan, ayudarles a convertirse en un pueblo. Que este libro cumple tal esperanza es una cuestión que se resolverá más allá de estas páginas: «No existe un discurso completamente coherente que sea adecuado para nosotros, y en este punto dudo de que, si alguien pudiera crear tal discurso, nosotros fuéramos adecuados para éste» (p. 129). Es quizá en estos momentos cuando se siente inadecuado, cuando un discurso mestizo e híbrido como el del ensayo fotográfico emerge a partir de la necesidad histórica.

En la medida en que mis propias observaciones aquí han constituido un ensayo sobre la definición de un género o medio, un intento de articular los principios formales del ensayo fotográfico, se podrían entender como una traición al experimentalismo antiestético y anticanónico de esta forma. ¿Por qué tratar de «hacerlo clásico» a base de clasificar y formalizar un medio tan joven e impredecible? El ensayo fotográfico ocupa un espacio conceptual extraño en nuestra forma de entender la representación, un espacio donde la «forma» parece ser al mismo tiempo indispensable y desechable. Por un lado, parece participar de lo que Stanley Cavell ha descrito como una tendencia de la «pintura modernista a descomponer por completo el concepto de género»²⁸, como si el medio no nos viniera dado naturalmente, pero tuviera que ser reinventado y reevaluado cada vez que aparece; ésta es la tendencia que he asociado con la «resistencia» mutua de la fotografía y la escritura, la insistencia sobre el carácter distintivo de cada medio, la búsqueda de una «pureza» en su abordaje que resulta al mismo

²⁸ S. Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, edición ampliada, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 106.

tiempo estética y ética. Por otro lado, las raíces del fotoensayo en el periodismo documental, los periódicos, las revistas y todo un conjunto de interacciones verbales-visuales en los medios de masas lo conectan con formas verbales de comunicación que parecen ser antitéticas al modernismo, con su libertad de intercambio entre la imagen y el texto y su materialidad efímera. Quizá esto sea sólo una forma de situar el ensayo fotográfico en el cruce de caminos entre el modernismo y el posmodernismo, de entenderlo como una forma en la que la resistencia al intercambio de la imagen-texto sea (en contraste con la pintura) más crucial, precisamente porque tiene más a lo que sobreponerse²⁹. Si este cruce de caminos ocupa un lugar real en nuestra historia cultural, se trata de un lugar que no podemos dejar sin cartografiar. Interpretar literalmente la retórica antiformalista del ensayo fotográfico sería privarlo de su materialidad específica e histórica, como una actividad representacional, y descuidar esas labores de amor en las que estamos obligados a colaborar.

²⁹ Digo «en contraste con la pintura» porque la emancipación de la pintura respecto al lenguaje, o por lo menos respecto a la retórica de la emancipación, ha dominado la visión sofisticada de la pintura durante la mayor parte del siglo. Una versión más extensa de este argumento aparece en el capítulo 7.

IV. Imágenes y poder

Pero sería sensato empezar por las primeras preguntas, por qué imaginar el poder y cuál es la relación entre el motivo por el que se imagina el poder y la imagen con la que se acaba.

Edward SAID, «Foucault and the Imagination of Power»¹

Comencemos nuestra investigación en torno al poder de las imágenes preguntándonos de qué tipo de imágenes de poder estamos hablando. Digo «imagen» en lugar de «teoría» del poder porque (siguiendo a Foucault y a otros) no imagino que podamos realmente teorizar el poder desde fuera, y porque cualquier intento de teorizar el poder implicará, necesariamente, algunas imágenes de su naturaleza, de sus efectos, de su transmisión, circulación, y de las escenas representativas de su ejercicio (dominación y resistencia, cooptación y acción evasiva, violencia y sufrimiento).

En cierto sentido, cada ensayo de este libro ha tratado ya sobre imágenes y poder, y sobre el poder de las imágenes. «El giro pictorial» pretendió mostrar por qué el discurso teórico contemporáneo ha encontrado tan difícil, y al mismo tiempo tan necesario, controlar la cuestión de la representación visual. «Metaimágenes» exploró el modo en el que las imágenes reflexionan sobre ellas mismas, mostrando su propio poder y su efecto sobre los espectadores. «Más allá de la comparación» introduce una serie de nuevas descripciones de lo visual y lo verbal, no como meros instrumentos de poder, sino como campos de fuerza divididos internamente, escenas de lucha señaladas por el término híbrido de la «imagentexto»: el poder de la imagen entendido como el «otro» o como el «esclavo» de la voz poética o narrativa del maestro, el poder de la imagen para resistirse a, o colaborar con, el lenguaje.

No obstante, aún no hemos intentado dar una imagen del poder como tal, y quizá no sea posible dar tal imagen, excepto con el tipo de imagentextos heterogéneos y dialécticos que ya hemos visto. Ciertamente, los modelos basados en la fuerza física, en la hipóstasis de un fluido sutil llamado Poder que algunas personas (o sistemas) simplemente «tienen», mientras que otros no², nos sugieren una imagen equivocada. «El Poder como tal», dice Foucault, «no existe» (p. 786). Así pues, la falta de poder no es una mera negación o ausencia de éste, sino un lugar de acción y de fuerza por derecho propio³. Foucault sugiere tal cosa cuando dice que se debería abordar el poder

¹ Véase *Foucault: A Critical Reader*, D. Couzens Hoy (ed.), Nueva York, Blackwell, 1986, p. 151.

² Me apoyo aquí básicamente en el ensayo de Foucault «The Subject and Power», *Critical Inquiry* 8, 4 (verano 1982), pp. 777-795; referencias ulteriores serán citadas en el texto. Véase también D. Couzens Hoy, «Power. Representation, Progress: Foucault, Likens and the Frankfurt School», en *Foucault: A Critical Reader*, pp. 123-147, donde se ofrece una argumentación útil de la intersección entre la crítica a la ideología y la crítica al poder de Foucault.

³ Lo que resulta impensable en la ausencia absoluta de poder es, creo, lo que subyace tras la frase de Foucault que dice que «la esclavitud no es una relación de poder cuando el hombre está encadenado» (p. 790).

con la pregunta del «¿cómo?» más que con la del «¿qué?» y «otorgarse a uno mismo, en tanto que objeto del análisis, unas relaciones de poder y no el poder en sí mismo» (p. 788). El poder no es algo que uno «tiene», sino una relación de la que uno disfruta o sufre. Si queremos entender el poder de las imágenes, necesitamos fijarnos en sus relaciones internas de dominación y resistencia, así como en su relación externa con los espectadores y con el mundo.

Foucault nos ofrece dos imágenes básicas del poder: «Aquello que se ejerce sobre las cosas» y los modos en que «ciertas personas ejercen poder sobre otras» (p. 786). Estos modelos contrastados subyacen bajo dos de las formas más persistentes de pensar sobre el poder de las imágenes, dos tradiciones relacionadas que llamaré «ilusionismo» y «realismo»⁴. El ilusionismo es la capacidad de las imágenes de engañar, deleitar, asombrar, deslumbrar o, de alguna forma, ejercer cierto poder sobre el que las mira; por ejemplo, en un *trompe-l'œil*, o en los efectos especiales en el cine, el interés reside en simular la presencia de ciertos objetos, espacios y acciones, para provocar la respuesta del espectador. El realismo, en contraposición, se asocia con la capacidad de las imágenes de mostrar la verdad de las cosas. No se apodera del ojo del observador, sino que más bien se sitúa en su lugar, ofreciendo una ventana transparente hacia la realidad, la encarnación de la perspectiva de un «testigo ocular» socialmente autorizado y creíble. Se supone que el espectador de la representación realista no está sometido al poder de la representación, sino que utiliza la representación para hacerse con cierto poder sobre el mundo. Vista como una imagentexto compuesta, la representación realista podría entenderse como una imagen acompañada de una leyenda táctica: «Así es como son las cosas». La leyenda del ilusionismo es «esto es lo que las cosas parecen». El *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte se podría entender como la colisión de una imagen ilusionista con un texto realista.

Por supuesto, en la práctica el realismo y el ilusionismo se usan muchas veces de modo intercambiable. No hay nada más común que ciertas expresiones que alaban las representaciones ilusionistas por ser «realistas» (llamarlas «ilusorias» sería, de hecho, un signo de incapacidad) o expresiones que critican las representaciones realistas como poco más que una plausible ilusión, meros «efectos de lo real». Pero incluso estas coincidencias del realismo y del ilusionismo sugieren una sutil diferencia respecto a los términos de elogio y vituperio que las acompañan y la metaimagen de relaciones de poder que ellas mismas subrayan. El ilusionismo implica un poder sobre los sujetos; es una acción orientada hacia un sujeto libre que debe ser dirigido, persuadido, entretenido, engañado. El realismo se presenta a sí mismo como un poder dirigido a los objetos, el tipo de poder que Foucault llama «capacidad». Puede que incluya representaciones de sujetos, pero se dirige a ellos (y a sus observadores), por decirlo así, «objetivamente».

⁴ *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, de David Freedberg, proporciona un compendio de «escenas» en las que se ilustra el poder de las imágenes. Freedberg considera principalmente escenas sexuales y religiosas-mágicas supersticiosas de imagen-poder, declinando participar en asuntos políticos o ideológicos. Véase p. xxiv: «Por encima de todo soy consciente de la ausencia de un acercamiento al problema de la propaganda figurativa y del surgimiento de la acción política».

Una ilustración apropiada de la diferencia entre estas dos formas de poder de las imágenes es la distinción entre espectáculo y vigilancia⁵. No tendría sentido alabar una fotografía de reconocimiento aéreo por su belleza o su fidelidad al modelo, y si elogiáramos el «realismo» de la simulación fílmica de combates espaciales en *La guerra de las galaxias* realmente estaríamos hablando acerca de un espectáculo ilusionista, no sobre el género narrativo o el estatus documental de la película. Considerados en su conjunto, el espectáculo y la vigilancia tipifican la dialéctica básica entre el ilusionismo y el realismo de la cultura visual contemporánea: deberían pensarse como las tecnologías «blandas» y «duras» para la formación de los sujetos en este momento, tanto si caracterizamos este momento como la era de la cultura de masas, del triunfo del capitalismo corporativo internacional, o con rúbricas familiares como la de postindustrial o posmoderna. El espectáculo es la forma ideológica del poder de las imágenes⁶; la vigilancia es su forma burocrática, gerencial y disciplinaria.

Una manera de describir el «giro pictorial» en la cultura visual contemporánea es la convergencia del espectáculo y la vigilancia en las noticias de la televisión, en el cine y en las formas de arte que se dirigen a la esfera pública⁷. Volveré sobre este tema en la sección final del libro, pero por el momento mi propósito es centrar mi atención sobre las teorías (es decir, sobre las imágenes) del ilusionismo y del realismo. Debería quedar claro que éstos no son sólo los nombres de ciertos tipos de imágenes, sino tipos de imagentextos, intersecciones de representación y discurso⁸. El discurso del ilusionismo inevitablemente parece implicar la esfera de la naturaleza, especialmente la naturaleza del espectador entendido como un cuerpo con automatismos sensoriales, perceptivos y emocionales —«teclas» que se pueden apretar para activar al espectador individual—. Por el contrario, el realismo se alinea con lo social, lo racional, el escepticismo científico, con la visión de un espectador público ideal, intercambiable, que se entiende como normativo. El estudio empírico de la ilusión tiende a integrar la ciencia cognitiva y el comportamiento animal: lo ilustro aquí en la tradición que une a Plinio con Gombrich, más específicamente en la práctica de «mirar cómo miran los animales» con el fin de llegar a la naturaleza del observador humano. Por otra parte, el

⁵ Véase la polémica declaración de Foucault en *Discipline and Punish*, publicado en francés en 1975, trad. de A. Sheridan, Nueva York, Vintage Books, 1979: «Nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino la de la vigilancia... No estamos en el anfiteatro ni en el escenario, sino en una máquina panóptica» (p. 217). El modo en que Foucault desacredita el espectáculo me parece un momento de estrechez de miras que tiene más que ver con la política intelectual francesa que con el poder real de la cultura visual.

⁶ Me hago eco de la formulación clásica de G. Debord: «El espectáculo es la ideología por excelencia». Véase *The Society of Spectacle*, publicada por primera vez en 1967, Detroit, Black and Red, 1977, p. 215 [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2003].

⁷ Jonathan Crary apunta que la vigilancia y el espectáculo pueden «coincidir» en *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990, p. 18 [ed. cast.: *Las técnicas del observador*, Murcia, Cendeac, 2008].

⁸ En tanto que imagentextos heterogéneos, existen relaciones internas de poder entre tipos de imágenes y los discursos adscritos o negados por éstas. Véase, por ejemplo, Jean Baudrillard en relación al modo en que los objetos de un *trompe l'oeil* «en cierto modo han eliminado el discurso de la pintura», en «The Trompe l'oeil», en N. Bryson (ed.), *Calligram: Essays in New Art History from France*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, p. 54.

estudio del realismo se cruza con la filosofía (donde, además, es el nombre de una tradición epistemológica), con la estética y con las ciencias sociales. Lo ilustro aquí con el intento de Nelson Goodman de proveer una rigurosa explicación formal del realismo desde el punto de vista de una teoría general de los sistemas de símbolos que combina la estética con la filosofía de la ciencia. Tanto Goodman como Gombrich sobrepasan estos límites. El «irrealismo» de Goodman está fundado en la asunción de la ciencia cognitiva, y el gesto característico de Gombrich en *Arte e ilusión* es generar un puente entre el realismo y el ilusionismo, entre las imágenes entendidas como mecanismos de poder sobre el mundo real de los objetos y como instrumentos para manipular los sentidos de los observadores. Ambas teorías, voy a sostener, fracasan en momentos críticos, pero sus fallos son muy interesantes precisamente porque vislumbran, y nos hacen ver, los cambios históricos en el poder de las imágenes.

ILUSIÓN: MIRAR CÓMO MIRAN LOS ANIMALES

Las siguientes tesis se ilustran en este ensayo:

1. *La ilusión es un fenómeno natural, universal, que trasciende fronteras culturales y épocas históricas.*
2. *El ilusionismo es una práctica cultural específica, valorada sólo en ciertos momentos de periodos históricos específicos.*
3. *La ilusión debe ser diferenciada nítidamente del ilusionismo.*
4. *La ilusión es al ilusionismo lo que la falsificación es a la imitación el error es a la similitud*
el engaño es a la ilusión
«lo real» es al realismo
el Realismo es al Surrealismo
la ideología es al arte
la máquina es al ser (auto)consciente
el animal es al humano
5. *El ilusionismo no puede ser nítidamente distinguido de la ilusión: el Surrealismo parodia al Realismo; el Realismo se mofa de lo real; la falsificación es imitación; el arte es ideología; la conciencia es una máquina; los humanos son animales.*
6. *El ilusionismo es en sí mismo una ilusión de juego, libertad y control de la ilusión.*
7. *La ilusión es posible en todos los sentidos y los medios. La ilusión óptica es el fetiche de la teoría de la ilusión.*
8. *La idea de una teoría de la ilusión es la última ilusión de la teoría.*
9. *La ilusión no lo es todo y viceversa.*

La ilusión: una ilustración

El problema de la ilusión estética se puede analizar mediante una imagen que no es ni ilusoria ni estética (figura 69), un chiste del dibujante Roger Bollen que no estoy

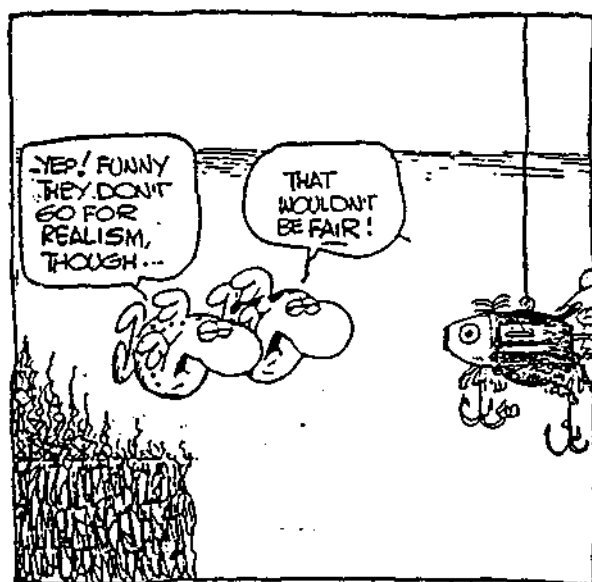


Figura 69. Roger Bollen, caricatura *Animal Crackers Cartoon*, reproducida con permiso de Tribune Media Services.

seguro de entender¹. Se nos muestra un fragmento de la conversación entre dos peces con aspecto de aburridos, que pasan nadando ante un cebo muy ornamentado. «... Ajá, aunque es curioso que no hayan apostado por el *realismo*...», dice el pez de la izquierda. «¡Eso no sería justo!», contesta el pez de la derecha. El pez de la izquierda es el crítico de arte; reconoce el cebo por lo que es, una representación escultórica en un estilo particularmente ineficaz (ni realista, ni ilusionista). El pez de la derecha es el filósofo moral. Dice que el realismo no sería «justo», que no sería, supongo, «deportivo» hacer un cebo que se pareciera a la imagen de un pez.

¿Pero, qué es exactamente lo divertido de esta escena? ¿Es sólo la imagen de dos peces intelectuales? ¿Sería igual de divertido darle la vuelta a la metáfora y describir a los intelectuales como peces? ¿O hay algo más, algo en el contenido de lo que están diciendo, algo que se toma a la pregunta en serio? ¿Por qué es tan «raro» para un pez, es decir, tan curioso y extraño, que los pescadores no «apuesten por el realismo»? Lo que vuelve este comentario realmente extraño es que, como cualquier pescador podría confirmar, éstos hacen todo lo posible para lograr cierto realismo en sus cebos. No quieren dar a los peces una oportunidad deportiva, una oportunidad para ejercitar la capacidad de elección, el juicio, o la discriminación intelectual del tipo que vemos aquí. Quieren que el maldito pez muerda, y no se detendrán ante nada con tal de conseguirlo —incluyendo la fabricación de cebos totalmente artificiales y caros, que más bien parecen candelabros móviles que peces—. La creación barroca que cuelga ante nuestros dos aburridos peces (quienes se nos presentan, por cierto, con unos párpados nada realistas) es lo que algún pescador ha creído que debería parecerle realista a un pez.

¹ La viñeta se publicó en el *Chicago Tribune*, 17 de febrero 1983.

Sospecho que la viñeta es divertida porque nos da dos mensajes completamente contrarios sobre la comunicación visual y la ilusión en la representación. Por un lado, dice que el realismo es universal y natural, que lo que para un ser humano se parece a un pez, lo será también para otro pez y que un cebo que sea lo suficientemente realista para engañar a una persona lo tendrá difícil para engañar a un pez. Por otro lado, está diciendo que el realismo es absolutamente convencional y artificial, que se trata de una cuestión de trucos, instrumentos y otros reclamos y no constituye un estándar universal. Lo que se cuestiona en el realismo es qué aspecto tienen las cosas, no cómo son las cosas. Bajo este punto de vista, el realismo se muestra sólo como un estilo de representación, funcionalmente relacionado con un objetivo: en este caso, pescar un pez.

Sospecho que el chiste de Bollen es difícil de entender porque recae sobre *nosotros* como observadores. Nos atrae hacia la trampa de la paradoja, revelándonos como seres atrapados en actitudes contradictorias respecto a las imágenes. Si tomamos la visión de la imagen del «realismo ingenuo» y remplazamos el señuelo ornamentado con la imitación realista de un pez cebo, «caeremos» en un despropósito, violando el sentido común y empírico del arte de pescar: el que dice que los peces tienen sus propios estándares en cuanto a realismo, y que esos estándares no son los nuestros. (Prueben a poner una fotografía realista de una lombriz en un anzuelo y miren a ver cuántos peces la muerden.) Si adaptamos la visión «convencionalista sofisticada» de la viñeta, todavía habremos de explicar por qué ciertas convenciones *funcionan* y otras no. Y esa cuestión nos aleja de nuestros propios valores y objetivos, de vuelta a un campo al que sólo podemos llamar «naturaleza», una región que parece imponer limitaciones propias a nuestras convenciones.

Mirar cómo miran los animales

Roger Bollen no es el primero que ilustra las paradojas del ilusionismo pictorial retratando animales mirando a imágenes hechas por hombres. Las historias de animales frente a obras de arte están tan extendidas que parecen tener cierto estatus legendario, ocupando un territorio sombrío entre la realidad y la ficción que, curiosamente, se parece mucho al problema mismo de la ilusión. Leonardo da Vinci recopiló un buen número de tales historias para respaldar su afirmación de que la pintura es superior a la poesía porque constituye un medio «natural» y científico que produce representaciones verdaderas del mundo visible. La prueba de la «verdad» de la pintura es que «incluso engaña a los animales, pues yo he visto una pintura que engañó a un perro por el parecido con su dueño... igualmente he visto a un mono que hizo un número infinito de tonterías con otro mono pintado»². La «verdad» en pintura se verifica por su habilidad para engañar a los animales, un poder que se puede ejercer del mismo modo sobre los seres humanos. «Los hombres», continúa Leonardo, «se enamoran de

² L. da Vinci, *Treatise on Painting*, trad. de A. P. McMahon, 2 vols., Princeton, Princeton University Press, 1956, vol. I, p. 22 [ed. cast.: *Tratado de pintura*, A. González García (ed.), Madrid, Akal, 2004].

pinturas que no representan mujer viva alguna», y pueden «excitarse hasta la lujuria y la sensualidad» por la vívida ilusión de escenas lascivas. La ilusión más potente de todas es la capacidad de las imágenes para atraer a los hombres hasta la idolatría, un poder que –según Leonardo– no alcanzan las representaciones textuales:

Si tú, poeta, describes la figura de alguna deidad, tu escrito no será venerado como una pintura de esa deidad, porque las reverencias y las oraciones se harán continuamente a la pintura. Ésta atraerá a multitud de varias generaciones de muchas provincias y desde más allá de los mares de Oriente, que demandarán ayuda a la pintura y no a lo que está escrito (I, 22).

La relación paradójica entre la verdad y el error en las imágenes visuales podría desentrañarse a base de segregar los diferentes aspectos de la actividad de una imagen. Nos gustaría decir que el «error» no lo comete el pintor, sino el observador: es al perro, y no al amo, al que «engaña» la ilusión del amo. El mono hará tonterías con un mono pintado, pero necesitaríamos una ilusión mucho más poderosa para hacer de los hombres monos.

El único problema con esta distinción entre la verdad humana del pintor y la ilusión del observador animal es que las oposiciones en las que se basa (humano / animal; pintor / observador) son independientes de la distinción entre ver una imagen realmente (es decir, «como tal») y ser «engañado» por una imagen. Como el mito de Pigmalión se encarga de recordarnos, ser artista no es una defensa contra el engaño de la representación ilusionista. Lo que sí parece ser seguro, o al menos estable, en la relación entre la verdad y la ilusión pictoriales es que están mapeadas en base a la relación entre el yo y lo otro caracterizada por la desigualdad de poder, autoconciencia y autocontrol. La secuencia de ejemplos que ofrece Leonardo (perro *versus* dueño; mono *versus* hombre; hombres lujuriosos *versus* hombres castos) culmina en una distinción social implícita entre los venecianos cosmopolitas y los otros, los «extranjeros» y los «provincianos» («de muchas provincias y desde más allá de los mares de Oriente»), que serán atraídos por la imagen y caerán en la idolatría. El entretejido paradójico de la verdad y la ilusión se apoya en esta estructura de alteridad: el Yo es el que no sólo ve la verdad en la ilusión, sino también que ésta debe entenderse como una ilusión; el Otro es el que es *engañado* por la ilusión, sin conseguir verla (verdaderamente) como una ilusión y tomándola equivocadamente por la realidad que (verdaderamente) representa.

Espero que estos ejemplos les hayan convencido de, al menos, dos cosas: la primera es que el problema de la ilusión, estética o de cualquier otro tipo, no puede resolverse con una explicación unilateral basada en versiones o bien naturalistas o bien convencionalistas de la percepción y la representación; la segunda es que este problema está profundamente relacionado con las estructuras de poder y de alteridad social. La centralidad de los animales en los ejemplos sugiere precisamente lo radical que puede llegar a ser esta alteridad, lo profundamente asociada que está a cuestiones de dominación, esclavitud y violencia, tal como indican las frecuentes metáforas de «captación» y «engaño» ilusionista. En su clásico ensayo «¿Por qué miramos a los animales?» John Berger ha argumentado que la relación entre los humanos y los animales está profundamente inscrita en los orígenes míticos tanto de la pintura como de la metáfora: «El primer tema de la pintura», apunta, «... fue animal. Probablemente la primera

pintura fuera sangre animal. Anteriormente a ello, no sería poco razonable suponer que la primera metáfora fue animal»³.

¿Pero cuál es la función de esta pintura y de esta metáfora, esta duplicación de la semejanza verbal y visual? En un nivel mínimo, el dominio de la humanidad sobre la naturaleza, figurado en el animal-*versus*-el humano; en un nivel máximo, el dominio de uno frente a otro, expresado por la figura del «hombre-como-animal». Los animales representan todas las formas de alteridad social: la raza, la clase y el género se representan a menudo con imágenes de brutalidad infrahumana, apetitos bestiales y servilismo mecánico. Como muestra Berger, los animales han soportado una historia de marginalización progresiva que corre paralela a la historia de la economía política. La reducción de lo animal es parte del mismo proceso por el que los humanos se han visto reducidos a unidades aisladas de producción y consumo.

De hecho... un acercamiento a los animales normalmente prefigura un acercamiento al hombre. La vista mecanicista de la capacidad de trabajo de los animales fue posteriormente aplicada a la de los trabajadores. F. W. Taylor, quien desarrolló el «taylorismo» de los estudios de tiempo y movimiento y «organización científica de la industria», propuso que el trabajo debería ser «tan estúpido» y tan flemático que él (el trabajador) «se parezca en su estructura mental más certeramente a un buey que a ninguna otra cosa». Casi todas las técnicas modernas de condicionamiento social fueron establecidas en primer término mediante experimentos con animales (p. 11).

En tanto que figuras en escenas de intercambio de imágenes, los animales tienen una relación con la humanidad especial y casi mágica. Los animales pueden ver lo que nosotros vemos; pueden mirarnos a los ojos a través del abismo insalvable del lenguaje: «Un poder se adscribe a los animales, comparable al poder humano, pero nunca coincidente con él. El animal tiene secretos que, a diferencia de los secretos de las grutas, las montañas o los océanos, están dirigidos especialmente a los hombres» (p. 3). Estos secretos se vuelven accesibles cuando se capta al animal cautivo en el acto de mirar ilusiones realizadas por el hombre y responder ante las mismas como si fueran reales y naturales. Este momento proporciona a la humanidad una doble revelación y afirmación: que las representaciones humanas son verdaderas, exactas y naturales (los animales están «de acuerdo» y las «comprenden» *motu proprio*), y que el poder de los humanos sobre los otros queda asegurado por el dominio de la representación (los animales se ven forzados a estar de acuerdo, no *motu proprio*, sino de modo automático).

Casi todas las narraciones sobre la ilusión estética se alejan de estas cuestiones bastante atávicas, insistiendo en la radical diferencia entre las respuestas animales y humanas ante las imágenes⁴. Ni siquiera Ernst Gombrich, quien emplea las conclusiones de expertos en conducta animal en sus estudios sobre la ilusión, llega hasta este pun-

³ J. Berger, *About Looking*, Nueva York, Pantheon Books, 1980, p. 5; ulteriores páginas referidas serán citadas en el texto.

⁴ La descripción que ofrece Jacques Lacan de la fase del espejo, por ejemplo, se mueve desde la descripción del comportamiento de un chimpancé hasta la de un niño, pero insiste en que en el animal no posee un sistema

to, negando indignado estar «reduciendo» el problema de la ilusión a la reacción de un pez que da un mordisco a una mosca. Pero conozco a un escritor que notoriamente no tuvo ningún tipo de reparo en equiparar las respuestas animales y humanas ante la ilusión estética, y este escritor es el historiador romano Plinio, quien relató la que quizá sea la anécdota más famosa sobre un animal que mira un cuadro. Parrasio, un pintor de la Atenas de Pericles,

participó en una competición con Zeuxis, que produjo un cuadro de unas uvas representado con tal éxito que los pájaros se acercaban volando al lugar; ante esto Parrasio realizó una pintura tan realista de unas cortinas que Zeuxis, orgulloso del veredicto de los pájaros, solicitó que la cortina fuese corrida para desvelar la pintura expuesta; y cuando se apercibió de su error, con una modestia que le honra proclamó el premio, diciendo que mientras él había engañado a los pájaros, Parrasio lo había engañado a él, un artista⁵.

Esta escena aparece citada como un ejemplo de lo que Norman Bryson llama «la actitud natural» hacia las imágenes, una noción ingenua de la *mimesis* a la que Bryson sigue el rastro desde la «inocencia de la visión de Plinio» hasta el mismísimo Ernst Gombrich⁶. En opinión de Bryson, esta visión ingenua de la representación pictorial necesitaría ser reemplazada por una explicación histórica y sofisticada basada en los convencionalismos semióticos («la pintura como un arte de signos, más que de preceptos» [p. xii]) y en el materialismo (las pinturas como práctica material, más que como sistema de ilusiones ideales). Aunque estoy básicamente de acuerdo con este propósito, pienso que comete un error estratégico crucial al poner entre paréntesis la tradición que uniría a Plinio y Gombrich como un pasado ingenuo o inocente que debería ser suplantado por un presente sofisticado y al entender este cambio metodológico como un movimiento desde los perceptos hacia los signos, desde las idealizaciones a las prácticas materiales. Sospecho que este cambio no es realmente posible y que en los argumentos de comentaristas sofisticados su función es sobre todo retórica. Lo que es más, pienso que el lugar común de la noción de la «visión de Plinio» como «inocente» se origina al no prestar atención a los matices de la anécdota de los pájaros en el contexto de una *Historia natural*⁷.

simbólico. Véase *The Four Fundamental Concepts in the Psychoanalysis*, trad. de A. Sheridan, Hammondsworth, England, Penguin Books, 1979, p. 107.

⁵ Plinio, *Natural History*, 10 vols., trad. de H. Rackham, Cambridge, Harvard University Press, 1952, vol. 9, pp. 310-311 (*descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves aduolarent, ipse detulisset linteum pictum ita veritate rapraesenta, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenio pudore, quoniam ipse volucres fefélisset, Parrasius autem se artificem*).

⁶ N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 34; en adelante los números de página se citarán en el texto. Bryson sugiere que «la única diferencia significativa entre Plinio y Gombrich... es que mientras que para Plinio el encuentro [con la realidad visual] es continuo, para Gombrich es intermitente».

⁷ De hecho, se podría decir que la *Historia Natural* de Plinio ha sido escasamente «leída», excepto como un repositorio de anécdotas y de latín malo, o como una «monstruosidad literaria», en palabras de A. Locher. Esta

La anécdota es notable por la dignidad que le otorga a aquellos que caen en el error (ilusión). A diferencia de Leonardo, por ejemplo, Plinio considera que «ser engañado» es consistente con cierto tipo de juicio. Zeuxis atribuye a los pájaros un «veredicto» (*iudicio*), y cuando él mismo es engañado, reacciona juiciosamente, aceptando la derrota graciosamente, con una «modestia que le honra». Aunque Zeuxis sugiere que existe una diferencia importante entre engañar a los pájaros y engañar a un artista, no hay un abismo inabarcable y radical entre los dos tipos de engaño: los pájaros y los hombres participan en el mismo juego, y los pájaros dictan su veredicto. La diferencia entre el juicio animal y el humano es la diferencia entre las uvas y la cortina: en un caso, la atracción está en lo descrito, la ilusión de las uvas presentada por la pintura; en el otro, la atracción está, precisamente, en lo que no se muestra, lo que permanece invisible a la ilusión, para siempre oculto tras la cortina. Zeuxis no extiende la mano para tocar la cortina, para verificarla con el tacto: pide que sea corrida, para ver la pintura expuesta tras ella. Se puede engañar a los animales con la ilusión de los humanos, pero los humanos son también animales capaces de engañarse a sí mismos. ¿Hace esto que los humanos sean superiores, o los animales inferiores?⁸ Zeuxis se llena de orgullo (*tumens*) cuando recibe el veredicto de los pájaros y se rinde con un «noble pudor» (*concederet... ingenuo pudore*) ante el descubrimiento de su propio error. En esta ocasión, la relación entre los artistas y los animales es demasiado complicada como para poderse resumir con esa familiar oposición entre la naturaleza «bestial» o «mecánica» y la autoconciencia de los seres humanos, lo que Berger llama la visión «poscartesiana» de los animales.

La dignidad de los pájaros concuerda con el papel que desempeñaban en la cultura romana, como signos proféticos o augurios (la palabra *avis* significa tanto «augurio» o «presagio» como «pájaro»), y Plinio los hará testificar acerca del poder de la pintura en muchas ocasiones a lo largo de su historia. Los pájaros no se limitan a volar hasta las uvas de Zeuxis, tratan de posarse en las tejas de las pinturas escénicas de Claudius Pulcher, y se asustan ante las serpientes pintadas por Lepidus. La más impresionante exposición del juicio de los animales en la historia de Plinio es el triunfo de Apeles como pintor de los caballos de Alejandro Magno. Apeles «hizo traer varios caballos y les mostró los cuadros uno a uno; los caballos sólo comenzaron a relinchar cuando vieron el caballo pintado por Apeles» (vol. 9, p. 331). Esta anécdota no ilustra el engaño a los caballos, sino su buen juicio, un conocimiento experto equino, que responde a la dignidad y habilidad del artista. Como miembro de la clase ecuestre, el segundo rango dentro de la aristocracia romana, Plinio se encontraba en buena posición para entender la dignidad de los caballos, tanto la suya propia como la que confieren a los hombres.

situación comienza a cambiar ahora, al menos en lo que se refiere al material científico y literario, si no al artístico, del texto de Plinio. Véase Locher, «The Structure of Pliny the Elder's Natural History», en R. French y F. Greenaway (eds.), *Science in the Early Roman Empire: Pliny the Elder, His Sources and Influence*, Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1986, pp. 20-29.

⁸ La lectura de Lacan de esta fábula refuerza la distinción entre lo humano y lo animal, entre el *trompe l'oeil* y la función natural del señuelo. Véase *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, pp. 111-112, y la excelente argumentación de M. A. Doane en «The Moving Image», *Wide Angle* 7, 1 y 2 (1985), pp. 42-57.

Considero axiomático que no hay manera de demostrar que estas historias sean falsas: se presentan como hechos, pero podrían ser folclore. Seguramente, en este mismo momento haya expertos en conducta animal tratando de establecer qué tipo exacto de ilusión pictórica estimula las respuestas de varios tipos de animales, y no me sorprendería descubrir que algunos animales responden a los objetos que aparecen en algunas pinturas como si estuvieran realmente allí. Lo único que podemos hacer con Plinio es tomar sus historias como al mismo tiempo verdaderas y falsas, es decir, como ilusiones retóricas que —al igual que las pictóricas— habitan en el terreno dialéctico del *ilusionismo*, en la frontera entre la realidad y la ficción. Por tanto, nuestra atención se desvía desde la cuestión de si las historias son o no ciertas, hacia la cuestión de su función en los textos de Plinio. ¿Por qué cuenta estas historias? ¿Se supone que, como argumenta Bryson, sirven para reforzar una visión del oficio de pintor exclusivamente orientada hacia lo «dado inmutable y trascendente» (p. 5) en la naturaleza, un reino que niega la «historia» (p. 3) y describe el trabajo de los pintores como algo que se «lleva a cabo en un vacío social» (p. 6)?

Creo que no. Aunque Plinio sugiere que la ilusión pintada podría ser *juzgada* por lo natural (es decir, con un testimonio animal), su propósito y su historia no están determinados por lo natural. Plinio enfatiza repetidamente la función social y política de la pintura ilusionista, su papel en la continuidad del Estado y del orden social. Es fácil olvidar que Plinio escribía acerca de la pintura ilusionista como una práctica cultural que había caído en desuso y había sido desestimada ya en su propio tiempo. «La pintura», decía, es

un arte que antes era ilustre, cuando era codiciada por reyes y naciones y cuando ennoblecía a quienes se dignaba a transmitir a la posteridad. Pero hoy en día ha sido enteramente derrocada por los mármoles y finalmente también por el oro (vol. 9, p. 261).

Para Plinio, el principal propósito de la pintura ilusionista no es engañar a los pájaros ni a los hombres, sino el legado de cierta ilustre «nobleza» de una generación a la siguiente a través del retrato preciso del rostro:

La pintura de retratos, utilizada a lo largo de los años para transmitir el más correcto parecido de las personas, se ha desvanecido. Los escudos de bronce se establecen ahora como monumentos con sus diseños en plata, con tan sólo una ligera diferencia entre las figuras; las cabezas de las estatuas se intercambian las unas por las otras, algo acerca de lo que antes se hacían epigramas sarcásticos: se prefiere universalmente la exposición de materiales a la semblanza reconocible de uno mismo. Y, en medio de todo esto, las gentes tapizan las paredes de sus galerías de pintura con viejas pinturas, y aprecian el parecido de extraños, mientras que para sí mismos imaginan que el honor sólo consiste en el precio... Consecuentemente, no pervive el parecido de nadie y legan unos retratos que representan su dinero, pero no a ellos mismos (vol. 9, p. 263).

Para Plinio, la historia de la pintura no se explica por su relación con lo natural, sino por su progreso en la economía política. El ilusionismo comienza en un momen-

to histórico preciso, en la cúspide del poder imperial ateniense. «El primer artista que proporcionó una presentación realista a los objetos» es Apolodoro, contemporáneo de Pericles. El ilusionismo entra en declive durante los años en los que vivió Plinio: el emperador Augusto es el último en observar «la dignidad de este arte ahora moribundo», que ha sido reemplazado por lo que llamaríamos un fetichismo de los materiales, un nuevo tipo de ilusionismo en el que el dinero sustituye a los hombres. El desarrollo de la pintura ilusionista no «refleja» simplemente la grandeza nacional e imperial de otro tiempo; es el medio o el aparato para reproducir la identidad política y social en el individuo y la colectividad. Plinio hace constante hincapié en la función pública del arte, su papel en la propaganda política y en el espectáculo de masas. «El dictador César... dio una importancia pública sobresaliente a las pinturas»; Agripa da una conferencia «sobre la idea de hacer todas las pinturas y las estatuas propiedad nacional» (p. 279); Hostilius Mancinus gana las elecciones al Consulado al «exponer en el Foro una pintura» de su papel en el sitio de Cartago (p. 277). Por el contrario, el «descortés Tiberio» y el inmoral Nerón permiten al arte caer en desuso o ser abusado directamente. Nerón encargó un retrato de sí mismo sobre una pieza de liño de ciento veinte pies de alto que muy pronto recibió su juicio natural: fue alcanzada por un rayo.

El sentimiento de la autoridad política de las pinturas de Plinio va más allá de la propagación de una noble genealogía y la propaganda de Estado. La pintura se presenta al mismo tiempo como una forma de limitar y disciplinar al poder, y como un instrumento de éste, un modo de introyectar la relación entre el amo y el esclavo en el soberano. Una pintura de Protógenes salva a la ciudad de Rodas de ser quemada hasta la devastación por el rey Demetrio, y Apeles tiene «tanto poder» (p. 325) sobre Alejandro Magno («quien poseía un temperamento muy irascible») que enseñó al monarca a «conquistarse a sí mismo» y (en una versión sin magia de la historia de Pigmalión) a ceder al pintor a su cortesana favorita después de que ésta haya posado como su Afrodita. La autoridad del pintor es tan grande que al final puede ejercitarse sin ningún despliegue de técnicas ilusionistas. La mera sugerencia del poder del pintor, como se indica en su línea característica, marca o firma, es incluso más poderosa que su ejercicio real en una ilusión terminada. La pintura más valorada de Apeles está virtualmente vacía:

En su vasta superficie no hay otro contenido más que líneas casi invisibles, de tal modo que entre las obras más sobresalientes de muchos artistas parecía ser un espacio en blanco, y por eso mismo atrae la atención y es más estimada que ninguna otra obra maestra (vol. 9, p. 323).

Dado su poder sobre los hombres y los monarcas, no es de extrañar que estuviera «prohibido que los esclavos fueran instruidos» en el arte, que «consistentemente había tenido el honor de ser practicado por gentes nacidas libres, y más adelante por gentes de cierta estatura social» (vol. 9, p. 319).

La relación entre el amo y el esclavo traduce a términos sociales la relación de poder básica que Plinio descubre en el contraste entre las respuestas a las pinturas de animales y humanos. Los animales son «engañados» por la imagen, esclavizados por ellas.

pero al mismo tiempo se acercan así a los humanos; se encuentran en un estado paradójico de ilusión como *errore e iudicio*, un error que es al mismo tiempo un juicio verdadero y una esclavitud basada en un juicio natural y libre. Los humanos, por otro lado, «toman» la imagen con la conciencia de que se trata sólo de una imagen. En raras ocasiones, un maestro pintor como Parrasio podría «engañar» a otro artista con un *trompe-l'oeil*; siempre es posible que la pintura convierta a los hombres en animales, que los haga reaccionar a la ilusión, como los esclavos (o animales) reaccionan ante su amo. Pero el uso apropiado de las pinturas entre ciudadanos libres es como una «ciencia liberal» (*liberalium*), un arte del *ilusionismo*, no de la ilusión, que libera las facultades del observador, le transmite poder de modo que pueda «conquistarse a sí mismo», esclavizarse a sí mismo. Esto es a lo que podríamos llamar la «ilusión estética», o (en términos de Murray Krieger) «ilusión autorreferencial»⁹.

Lo que se tiende a olvidar en las explicaciones de la ilusión estética que celebran su libertad y su «autonomía» como práctica cultural es la conexión entre esa libertad y el poder social. «Conexión» es un término demasiado débil: la libertad tipificada en la ilusión estética se basa en su poder sobre los otros, del mismo modo que la verdad de la ilusión se basa en su capacidad para producir errores en los demás. La ilusión y el ilusionismo establecen una relación dialéctica de oposición absoluta y mimetismo mutuo. La oposición del ilusionismo a la ilusión es la del humano al animal, la del ser autoconsciente a la máquina, la del amo al esclavo. Estas relaciones de poder y dominación deben ser continuamente invocadas para reforzar el sentimiento de libertad asociado con la ilusión estética y simultáneamente olvidadas o reprimidas, de modo que esta libertad se pueda representar como autónoma y la esclavitud como una elección libre. Es por esto por lo que las historias acerca del poder de la ilusión de Plinio se califican de «ingenuas» y se eliminan de su contexto en la historia política griega y romana: estas historias insisten en reunir lo que se quiere mantener separado, la libertad y el poder, el ilusionismo y la ilusión, la «autonomía» estética y la «disciplina» social. Plinio nos fuerza a leer la «historia natural» del arte, es decir, su historia en tanto que aparato de ideología, una historia en la que no es posible separar lo natural y la convención, el percepto y el signo¹⁰.

⁹ Véase M. Krieger, «Literature as Illusion, as Metaphor, as Vision», en *Poetic Presence and Illusion*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 188-96.

¹⁰ Merece la pena apuntar que la historia de Plinio no sólo incluye la pintura dentro de una historia social y política, sino también en la historia de los materiales y las técnicas. Al menos la mitad de su discurso está dedicado a los materiales de los pigmentos y a la tecnología pictórica. La historia de la pintura emerge en medio de una secuencia de volúmenes dedicados a la minería de minerales, gemas y tierras raras. Junto a la celebración de la pintura de Plinio como el aparato ideológico del nacionalismo griego y romano, encontramos una historia más oscura que conecta la minería del oro con la degradación de la naturaleza y el ascenso del lujo, una historia en la que la pintura aparece simplemente como otra riqueza más, un objeto lujoso: «Rastreamos todas las fibras de la tierra... maravillados de que ocasionalmente mira boquiabierto o comience a temblar -¡como si en verdad fuera posible que fuese una expresión de la indignación de nuestro sagrado padre!... ¡Ah, pero cuán fructífera no es nuestra inventiva! ¡De cuántas formas hemos elevado el precio de los objetos! El arte de la pintura ha venido a sumarse y hemos hecho al oro y a la plata más preciados mediante la talla. ¡El hombre ha aprendido a retar a la naturaleza en competición!» (vol. 9, p. 5).

Me gustaría sugerir que nuestro Plinio moderno es Ernst Gombrich. Gombrich invierte las prioridades de Plinio: en lugar de situar la idea del problema de la ilusión pictorial dentro de una historia material, social y cultural densamente tramada, Gombrich hace que la historia de la ilusión pictorial sea el marco a través del cual se miren todas las demás historias. Lo que comparten los dos escritores es la convicción de que la ilusión proporciona el nexo de unión entre la historia y la naturaleza. Al igual que Plinio, Gombrich da dos explicaciones contradictorias del significado de la ilusión pictorial, una basada en la «naturaleza», la ciencia cognitiva y los experimentos con animales, y la otra basada en una retórica convencional que trata la ilusión como una práctica cultural históricamente específica¹¹. A diferencia de Plinio, Gombrich no es explícito sobre la función social y política del ilusionismo. Sin embargo, en textos recientes, al tiempo que reacciona cada vez con más fuerza contra lo que ve como el consenso del «relativismo» y del «convencionalismo» en la crítica contemporánea, ha tendido a caer de lleno en una explicación naturalista unilateral y, de paso, a aclarar las implicaciones ideológicas de su postura. En su apariencia naturalista, Gombrich trata las imágenes ilusionistas como una clase especial de representaciones basadas en mecanismos de percepción biológicos que comparten todas las culturas y todos los animales superiores. Estas imágenes se pueden distinguir de modo más o menos claro de las imágenes «convencionales» que se acercan a la condición del lenguaje. Las dos clases de imágenes se ejemplifican en diferentes momentos por las diferencias entre la pintura occidental y la oriental, entre la pintura de los antiguos o los primitivos y la de los «modernos» (es decir, la que va desde el Renacimiento hasta el siglo diecinueve), o entre la fotografía (la «imagen científica») y las imágenes «hechas a mano», como los dibujos y las pinturas.

Tal como esta lista de pares de ejemplos sugiere (y el mismo Gombrich admite), la distinción entre naturaleza y convención es una distinción cambiante e incoherente; como mucho, sirve como un tropo retórico para marcar el grado de distinción entre las imágenes «más» y «menos» ilusionistas, con el ilusionismo entendido como algo así como la «facilidad para reconocer» el motivo representado. En su «peor» —o más insidiosamente efectivo— nivel, este tropo refuerza la oposición ideológica que enfrenta lo occidental, la modernidad y la verdad científica a lo primitivo, lo no occidental y la superstición arcaica. El control del «ilusionismo», tal como lo entiende Gombrich, es directamente proporcional a la superación de la «ilusión» en el sentido de falsa creencia. En última instancia, este control sobre las imágenes es el fundamento del control

¹¹ Véase mi ensayo «Nature and Convention: Gombrich's Illusions», en *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 75-94. Murray Krieger también habla de los «dos Gombrichs», un «humanista escéptico» temprano que trata la ilusión pictórica en términos de convención y un posterior «científico positivista» que privilegia las explicaciones naturales y biológicas. Véase «The Ambiguities of Representation and Illusion: An E. H. Gombrich Retrospective», *Critical Inquiry* 11, 2 (diciembre 1984), pp. 181-194. Mi visión está más cercana a la tesis de Norman Bryson de un solo Gombrich cuyo argumento «está en abierta contradicción con él mismo» (*Vision and Painting*, p. 33) desde el principio hasta el final, pero creo que Gombrich reserva sus lealtades más profundas para el argumento naturalista desde el principio y no creo que sus contradicciones sean «abiertas», si eso quiere decir que sean transparentes o fácilmente desmontables.

sobre los otros: la creación de apariencias engañosas en un *trompe l'oeil*, la perfección del panóptico de vigilancia y espionaje, el despliegue de efectos de «reclamo» y «gancho» en los anuncios, la reproducción instantánea y sin esfuerzo de la realidad visual al servicio de una satisfacción voyeurista (la pornografía de vez en cuando aparece como el ejemplo crucial de Gombrich de una imagen natural)¹².

Lo que no puede mostrar esta esquemática recapitulación es la remarcable agilidad retórica que permite a Gombrich soportar este argumento, integrándolo dentro de otros discursos y otras posiciones que lo cualifican y lo contradicen de varias maneras. Por ejemplo, el «desplazamiento» de la distinción natural-convencional a través de toda una serie de ejemplos contrapuestos (imágenes y textos, fotografías y pinturas) hace que no ocupe un territorio fijo del que pudiera ser excluida: cualquier ejemplo de «imagen natural» que se encuentre en Gombrich será, unas cuantas páginas más adelante, transformado en una imagen relativamente convencional. Junto al argumento de Gombrich en defensa del carácter natural e ilusionista de la imagen, encontramos otro argumento igualmente potente y convincente sobre la naturaleza convencional de toda la fabricación de imágenes. Este argumento hace hincapié en la fabricación arbitraria de «esquematismos» como precondition de cualquier «emparejamiento» de las imágenes y las apariencias visuales, lo que pone de manifiesto hasta qué punto la producción y el consumo de imágenes se fundamenta en los hábitos y las convenciones (las imágenes se hacen a partir de otras imágenes, no a partir de la «realidad»), apelando a analogías con el lenguaje para explicar la naturaleza de la imagen. De hecho, éstos son los argumentos que han hecho famoso a Gombrich, a quien se considera el Saussure de la teoría de la imagen, el creador de «una lingüística del campo visual». A este título habríamos ahora de añadir el de Plinio de la historia del arte moderna, el historiador natural del campo visual. Si la de Plinio es una historia *tory* y sombría, que lamenta la pérdida de un arte que garantice la continuidad de la república romana, la de Gombrich es una historia *whig* del progreso científico y liberal, de la emancipación de la civilización occidental del barbarismo. Que la versión de la ilusión que ofrece Gombrich recurra constantemente a sus experiencias en la Segunda Guerra Mundial como decodificador e intérprete para los Servicios de Inteligencia Británicos, empleando sus conocimientos para enfrentarse al barbarismo nazi, sirve al mismo tiempo como un ejemplo retórico inmejorable y como el punto de partida histórico de esta obra.

Permítanme concluir volviendo a las tesis con las que comencé este ensayo. No puedo esperar haber demostrado ninguna de ellas en este breve recuento, pero espero al menos haber ilustrado su sentido.

Las primeras dos tesis decían que la ilusión es al ilusionismo lo que la naturaleza es a la cultura: la ilusión es algo construido sobre las condiciones mismas de la percepción sensorial y se extiende desde áreas del comportamiento animal, como el camuflaje y la imitación, hasta el *trompe l'oeil* y en último término, me gustaría sugerir, ha-

¹² Véase «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation», en W. Steiner (ed.), *Image and Code*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981, pp. 11-42.

cia la estructura universal de la ideología y la falsa conciencia. Aquí hablamos de la ilusión como *error*, como falsa ilusión o falsa creencia. Por el contrario, el *ilusionismo* consiste en jugar con la ilusión, en la explotación autoconsciente de la ilusión como una práctica cultural con fines sociales. Posuemos todo un vocabulario de opuestos para mantener la ilusión y el ilusionismo rigurosamente separados el uno del otro; al mismo tiempo, tenemos (como dice la cuarta tesis) todo un abanico de metáforas y prácticas que tienden a confundir lo uno con lo otro: la frase «ilusión estética» es una de esas amalgamas, puesto que —desde la lógica de la estricta distinción— la frase realmente tendría que ser «ilusionismo estético». La forma más dramática de esta indistinción es la que sugiere (como apunto en la tesis seis) que «el ilusionismo es en sí mismo una ilusión» en su pretensión de libertad sin poder, su construcción de un campo de juego autónomo más allá de la ilusión.

Espero que la fetichización visual del ilusionismo quede clara gracias a los ejemplos de Leonardo, Plinio y Gombrich. No hay nada, en teoría, que niegue que la ilusión sea posible en todos los modos sensoriales, perceptivos y cognitivos y que el ilusionismo se podría practicar en cualquier medio o sistema de signos: De hecho, hemos producido una ilusión acústica casi perfecta en la grabación de discos láser; la fonografía es capaz de una simulación mucho más perfecta que la fotografía, o incluso que la holografía. Sin embargo, aún parece justo decir que el fetichismo acústico es un mal relativamente escaso, limitado a unos pocos audiófilos, mientras que el fetichismo visual de la cultura de televisión, la propaganda y la publicidad es endémico, por no decir epidémico, en las sociedades industrializadas avanzadas.

¿Cómo podemos intervenir crítica y terapéuticamente en lo que se percibe como la epidemia contemporánea de la ilusión, el colapso virtual de toda distinción entre lo estético y lo no estético, el juego que Baudrillard ha llamado «simulacro», que pone en peligro cualquier distinción entre la ilusión y el ilusionismo? Mi última tesis quiere sugerir que no podremos hacerlo construyendo una «teoría de la ilusión» que pretenda permanecer inmune al fenómeno que critica. El postulado de este tipo de teorías en psicología experimental es lo que preserva el engaño de que finalmente podremos encontrar (como dice Gombrich) las «llaves para las cerraduras de nuestros sentidos» abriendo los cuerpos de los animales e investigando sus aparatos perceptivos. (Recientes experimentos han implicado prácticas tales como la inyección de tintes radioactivos y electromagnéticos en el sistema nervioso de animales para discernir los patrones de los impulsos nerviosos; «reconectar» la corteza cerebral visual en los oídos, y la auditiva en los ojos de las ratas; estimular el tejido cerebral de chimpancés para producir alucinaciones, etc.). Por parte de la filosofía y la «teoría crítica», la noción de un «género crítico-teórico... que reclame como su objeto decir la verdad y disipar la ilusión, es un caso particular de aquellos géneros que normalmente llamamos literarios», en palabras de Jean-François Lyotard¹³. Su retórica de la verdad, la transparencia, el verismo es justo eso, una retórica, un arte, y no un hecho natural garantizado por su (ilusoria) autorrepresentación como situado más allá de la ilusión. La cuestión es si el

¹³ J.-F. Lyotard, «Theory as Art: A Pragmatic Point of View», en *Image and Code*, W. Steiner (ed.), p. 71.

entendimiento de la teoría como retórica, como *ilusionismo*, puede tenerse por un descubrimiento productivo que nos devuelva a nuestra posición en el mundo de la ilusión, como propagadores de la ideología que desempeñan continuamente a través de las fronteras de la ilusión y el ilusionismo. Se trata de un juego cuyas reglas se están inventando ahora. Una regla sería que la realidad queda descartada: la única arma contra la ilusión es el ilusionismo. Otra podría ser que hemos de aprender otra vez cómo mirar a los animales. Pero quizá la más fundamental sería la regla establecida como mi tesis final: la ilusión no lo es todo; y viceversa¹⁴.

¹⁴ Quisiera agradecer a Bob Kaster, Lauren Berlant, Joel Snyder y Arnold Davidson su ayuda con este ensayo.



REALISMO, IRREALISMO E IDEOLOGÍA: DESPUÉS DE NELSON GOODMAN

Después está la historia de los dos detectives del departamento de policía de Chicago. Uno era un realista ingenuo que creía literalmente en la teoría de la representación como copia. El otro era un sofisticado irrealista que creía en la relatividad y arbitrariedad de la representación. Parece ser que ambos detectives tuvieron que ser expulsados del cuerpo: el realista, porque no veía razón alguna para arrestar a un sospechoso si ya se le había tomado una fotografía; el irrealista, porque una vez había tomado la fotografía, comenzaba a arrestar a todo el mundo que veía.

Las teorías sobre la representación de Nelson Goodman han sido útiles sobre todo porque sus caracterizaciones de la tipología del símbolo, relativamente neutrales o exentas de valores, proporcionan un modo de medir las densas asociaciones de valores de las teorías tradicionales. Por ejemplo, la distinción de Goodman entre imágenes y textos como, respectivamente, un sistema denso y otro diferenciado, nos da un respiro clarificador, frente a distinciones metafísicas como las basadas en el espacio y el tiempo o la naturaleza y la convención¹. Las diferencias entre los tipos de símbolos se convierten en algo relativo que tienen que ver con cuestiones de función, de contexto y de hábito, y dejan de ser una cuestión de esencias o de categorías absolutas.

No obstante, siempre he sentido que en la elaboración de lo que Goodman ha llamado «un estudio comparativo neutral» de los medios artísticos y los sistemas simbólicos había algo que debía sacrificarse². Este ensayo tratará de descifrar qué es lo que

¹ Véase «Pictures and Paragraphs: Nelson Goodman and the Grammar of Difference», en *Iconology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 53-74. Agradezco a Ted Cohen, William Brown, Jay Schleusener y Joel Snyder sus consejos sobre muchas de las cuestiones a las que se enfrenta este ensayo.

² N. Goodman y C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy & the Other Arts & Sciences*, Indianapolis. Hacker, 1988, p. 31, de aquí en adelante citado con una «R» con el número de página. No he intentado distinguir en las siguientes páginas entre posiciones (o palabras) de Goodman y Elgin en *Reconceptions*. Tomo sus posturas como indiscernibles en la práctica y en ocasiones es posible que haya considerado un pasaje como

se sacrifica. En primer lugar, quiero preguntar: ¿qué es exactamente lo que Goodman excluye bajo la rúbrica del valor? ¿Cuán rigurosa es esta exclusión y hasta qué punto se reintroducen los valores estéticos, éticos o políticos como aspectos de una epistemología expandida? ¿En qué sentido consigue la neutralidad del método de Goodman habilitarlo o deshabilitarlo para sus incursiones en cuestiones históricas o ideológicas? ¿Hasta qué punto los límites que se impone el propio Goodman crean dificultades no sólo para su extensión más allá de esos límites, sino para cuestiones conceptuales internas a su proyecto?

Esta crítica se centrará principalmente en la explicación que ofrece Goodman del realismo. Mi argumento será que el realismo constituye un problema incómodo para la teoría de Goodman, precisamente porque ocupa el lugar fronterizo inestable entre lo que queda dentro y lo que queda fuera del alcance de esta teoría. Una crítica al realismo resulta absolutamente fundamental para la integridad interna de la teoría de Goodman y, sin embargo, ésta parece resistirse al tipo de argumentación sistemática que Goodman consigue producir en relación a otros problemas del simbolismo. «El realismo, al igual que la realidad», concluye Goodman, «es múltiple y evanescente, y ninguna explicación única de éste será suficiente»³. La cuestión, entonces, es si este resultado negativo «es suficiente» para el problema del realismo. Lo que sugeriré es que no será suficiente y que una versión más satisfactoria del realismo requiere romper con la limitación autoimpuesta a un «estudio comparativo neutral» de Goodman y afrontar esas cuestiones de valor, interés y poder que él intenta suspender. Mi conclusión tomará la forma de la siguiente analogía: la cuestión del realismo es a la posibilidad de una teoría de los símbolos, lo que el problema de la ideología es al proyecto de una epistemología unificada.

La primera cuestión que se ha de considerar es el alcance del proyecto de Goodman, lo que queda fuera y dentro del dominio de su investigación. Hay tres áreas temáticas básicas que Goodman excluye rutinariamente de su sistema: valores, conocimiento e historia. Pero creo que éstos no se excluyen todos del mismo modo. Los valores (estéticos, éticos) son marginados o subordinados sólo como una táctica temporal. Aunque *Los lenguajes del arte* comienza anunciando que «tratará la cuestión del valor de modo incidental y no proporcionará cánones críticos» (p. xi), concluye con una sección sobre la «cuestión del mérito» que ofrece un canon crítico: «La simbolización... debe juzgarse fundamentalmente por lo bien que sirva al propósito cognitivo» (p. 258)⁴. Esta conclusión sugiere que el valor estético no ha sido abandonado, tan sólo se ha desplazado al campo de la epistemología. Pero este desplazamiento no pue-

escrito por Goodman cuando, de hecho, la principal responsable de su composición fue Elgin. Para unas notas más generales sobre «métodos comparativos» y comparaciones interartísticas, véase el capítulo tres de este volumen.

³ N. Goodman, «Realism, Relativism, and Reality», en *New Literary History* 14 (1982-1983), pp. 269-72. El mejor estudio sobre las variedades del realismo sigue siendo el ensayo clásico de 1921 de R. Jakobson, «On Realism in Art», en K. Pomorska y S. Rudy (eds.), *Language in Literature*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987, pp. 19-27. Agradezco a Tracy Fernández que llamara mi atención sobre este texto.

⁴ N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976. Ulteriores referencias se citarán en el texto como «LA».

de ser apreciado sin percibir un cambio relacionado en la noción misma de epistemología. Lo «cognitivo» se mueve en el sistema de Goodman desde el territorio de lo que él llama «conocimiento» hacia el del «entendimiento». Goodman considera que el conocimiento (y otras ideas parecidas, como la «certeza» y la «verdad») ha quedado sustituido en su sistema por el entendimiento, por la «adopción» (de términos y explicaciones provisionales) y la «corrección» (R, p. 165). Esta exclusión no es provisional, sino fundamental, absoluta y final. Goodman se ve a sí mismo derrocando una larga y asentada tradición de realismo epistemológico que se ha fortalecido gracias a sus múltiples alianzas en la estética y la teoría de los símbolos (teorías de la representación «como copia») y en las ideas sobre el mundo que dicta el sentido común. Aunque Goodman participa a veces en alguna escaramuza de retaguardia con el escepticismo radical, el solipsismo y el relativismo sin límites, situándose a sí mismo en un territorio intermedio entre el absolutismo y el relativismo absoluto, la fuerza de su argumento se dirige contra la epistemología realista y sus cognados en la teoría de los símbolos. De hecho, su teoría de símbolos es simplemente la primera fase de un proyecto triple que pretende reconstituir no sólo nuestra forma de entender los símbolos, sino «la constitución misma de aquello a lo que se refiere», el «mundo» o los «mundos» que construyen los símbolos y, finalmente, la «concepción de la filosofía» misma (R, p. 164).

Creo que el modo en que Goodman excluye a la historia de su filosofía es comparable con la exclusión por parte de Saussure de las consideraciones diacrónicas del cambio lingüístico en el estudio del lenguaje⁵. Al igual que Saussure, Goodman busca un mapa sincrónico y sistemático de las reglas y los tipos fundamentales que operan en todos los comportamientos simbólicos, en cualquier lenguaje, cultura, o momento histórico: «Me preocupan más las estructuras que los orígenes... Mi materia es la naturaleza y las variedades de la referencia, sin importar el cómo, dónde, por qué o por quién es efectuada esa referencia»⁶. No le interesa el proceso de cambio y lo trata con fórmulas mecánicas de hábito y novedad: las convenciones llegan a establecerse por la manipulación de los símbolos; los sistemas adquieren autoridad a través de su uso habitual. Pero la curiosidad humana y el amor por la novedad previenen a cualquier sistema particular de símbolos de prevalecer para siempre: «La práctica cansa» y algún nuevo sistema que ofrece «revelación» acaba tomando su lugar. Lo importante es que nunca podemos ir más allá de uno u otro sistema de símbolos y todos, sin excepción, requieren «rutas de referencia» (que no hay que confundir con las «raíces» históricas o genéticas de la referencia) formalizables: es decir, sistemas de notación, convenciones en la figuración, alfabetos, caligrafías, caracteres y otras unidades de significado.

⁵ Quizá la comparación más apropiada en este punto sería seguir las exclusiones de Goodman dentro de la tradición del pragmatismo sistemático de Harvard asociado con C. S. Peirce y C. I. Lewis. Goodman comparte especialmente la combinación de intereses en lógica simbólica y epistemología y el desprecio profesional por la filosofía popular o «pública» de Lewis. Véase B. Kuklick, *The Rise of American Philosophy*, New Haven, Yale University Press, 1977, p. 561.

⁶ N. Goodman, «Routes of References», en *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 55.

Es decir, Goodman hace para los símbolos en general lo que Saussure hizo para el lenguaje: transformarlos en el objeto de una ciencia universal. Su decisión de comenzar *Languages of Art* con el problema de la representación y la figuración, en lugar de con el lenguaje, constituye, en este sentido, un gesto tremendamente cauteloso para derrotar al paradigma de la semiótica con el que se enfrentaba, la otra «ciencia universal de los signos». Al comenzar con las imágenes como el punto de partida para su ciencia, Goodman se enfrenta precisamente al tipo de signos que a la semiótica le habían resultado irritablemente anómalos. Como Jonathan Culler apuntó hace tiempo, «el estudio del modo en el que el dibujo de un caballo representa un caballo es quizá un problema que le corresponde más a la teoría filosófica de la representación que a una semiología basada en la lingüística»⁷. Goodman apunta que la palabra «lenguajes» del título *Languages of Art* es tan sólo una conveniencia «vernácula» para lo que en realidad debería llamarse «sistemas de símbolos». Aquí, lo «vernáculo» constituye también la jerga dominante en la semiótica, en la que el lenguaje proporciona el modelo básico o, por lo menos, el «transmisor» de todas las funciones simbólicas⁸. Goodman utiliza esta lengua vernácula para situar su teoría en la relación competitiva apropiada respecto a la semiótica (aunque nunca lo explicita así), e inmediatamente retira el término para indicar un punto de partida totalmente diferente.

Así pues, podríamos resumir las tres exclusiones de Goodman como tácticas, absolutas y estratégicas. Los valores (al menos los valores estéticos) se excluyen sólo temporalmente, para finalmente ser trasladados a lo cognitivo; presumiblemente, los valores éticos y políticos serán, en último término, también trasladados a lo cognitivo y se saldrán de la imagen de los sujetos humanos como seres que eligen libremente entre visiones, versiones y sistemas que ofrece Goodman. Por contraste, el conocimiento, la verdad y la certeza deberán ser excluidos para siempre como errores absolutos. El realismo está equivocado y el irrealismo tiene razón.

La historia ofrece otro modo de tener razón que, sin embargo, escapa del alcance del proyecto de Goodman. Todo lo que Goodman ofrece en este frente es un modelo binario de cambio estructural: el mantenimiento estático de lo familiar y la aparición disruptiva de lo novedoso. Este modelo gobierna lo que Goodman entiende por la posición histórica de su propia obra tanto como las transformaciones de los sistemas de símbolos. El irrealismo es simultáneamente perjudicial y familiar: «He tenido que atacar repetidamente la doctrina autoritaria vigente y la fe dominante. Sin embargo, no reclamo ninguna novedad sobresaliente para mis conclusiones... La mayoría de mis

⁷ J. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1975, pp. 16-17. No quiero decir con esto que la semiótica no tenga nada que decir con respecto a las imágenes, o más generalmente sobre los «iconos»; de hecho, tiene mucho que decir. Pero mucho de lo que dice deriva su interés precisamente de la fricción entre las propiedades de la iconicidad y los paradigmas del lenguaje. Esta fricción —la sensación, por ejemplo, de que los iconos podrían quedar fuera del ámbito de la ciencia semiótica, que podrían ser un «otro» del lenguaje, relacionado con el instinto, con lo inconsciente, con el cuerpo y otros dominios prelingüísticos o no lingüísticos— es precisamente lo que hace que la semiótica esté atenta a cuestiones relativas a la historia y el valor de la representación pictórica de un modo que no lo está Goodman.

⁸ Véase R. Barthes, *Elements of Semiology*, trad. de A. Lavers y C. Smith, 1986, Nueva York, Hill and Wang, 1977, pp. 10-11.

argumentos y resultados podrían muy bien haber sido anticipados por otros escritores» (LA, p. xii). El realismo no sólo está equivocado, históricamente está obsoleto, ha sido reemplazado por la corrección del irrealismo, que no es meramente el invento original de Goodman, sino la expresión de un nuevo consenso: «Actualmente» las «ideologías tradicionales y las mitologías de las artes están siendo deconstruidas y devaluadas, abriendo camino para un estudio comparativo neutral» (R, p. 31). Aunque por lo general Goodman es muy crítico con la deconstrucción, a la que entiende como un relativismo ilimitado, incapaz de discernir la corrección, reconoce que forma parte del contexto que posibilita su propio trabajo⁹. El irrealismo destituye al «dogma», a la «fe imperante», «el mito», y «la ideología» y, sin embargo, participa también en un nuevo consenso emergente. Podríamos decir que proporciona tanto una revelación cognitiva como un nuevo conjunto de convenciones habituales y lugares comunes¹⁰.

Decir que Goodman es más interesante cuando construye su propio formalismo positivo que cuando se desvía hacia el territorio de la historia y el valor no es criticar su trabajo. No pretendo sugerir que su logro es menor por estas exclusiones o que debería haber prestado mayor atención a estas cuestiones. Por el contrario, lo que sugiero es que cuanto menos diga Goodman sobre estas cosas, mejor. La cuestión es si puede evitar decir cosas sobre ellas, si hay fuerzas que funcionan dentro de su propia explicación del campo de la representación que tienden a derrocar cualquier intento de construir un «estudio comparativo neutral». En la medida que el irrealismo «suplanta» al realismo, la respuesta es, claramente, no. Al igual que el realismo, el irrealismo debe derrocar la superstición y la ideología, proporcionar categorías cognitivas y simbólicas estables y ofrecer revelaciones de nuevos entendimientos. Lo que es más, el irrealismo, al igual que el realismo, debe explicarlo todo. La teoría formal de los sistemas simbólicos no puede ponerse entre paréntesis como un proyecto limitado, especial, sino que debe incorporar la totalidad de universos cognitivos. Dado que Goodman considera que el mundo y la cognición están completamente mediados por los sistemas de símbolos, los «lenguajes del arte» no establecen una relación ornamental o suplementaria con la epistemología: la nueva epistemología es constituida por la estética, la semiótica y lo simbólico. «Mi relativismo», dice Goodman, «no se detiene en la representación, la visión, el realismo y la semejanza, sino que llega hasta la realidad»¹¹.

Por tanto, el ataque de Goodman al realismo epistemológico está inextricablemente conectado con su crítica del realismo representacional, en particular, con su célebre asalto al parecido, a la ilusión y a la exactitud informativa como criterios para las for-

⁹ En opinión de Goodman, por la «libertad» asociada con la deconstrucción «se paga el precio de la inconsecuencia. Lo que quiera que pudiera decirse cuenta como una interpretación válida de cualquier obra» (R, p. 45). Goodman etiqueta su propia posición como «relativismo constructivo» y la entiende como una «tercera visión» que suplanta tanto al «absolutismo» (o realismo) como al «relativismo» deconstructivo, ocupando una sinéctica posición intermedia. Así pues, la «deconstrucción» sería sólo «un preludio de la reconstrucción» (R, p. 45), una fase pasajera de escepticismo radical.

¹⁰ No se le escapará al lector atento que la doble cara del irrealismo como consensuado e innovador es una imagen especular de la descripción del realismo que ofrece el propio Goodman.

¹¹ N. Goodman, «Realism, Relativism, and Reality», *New Literary History* 14 (1982-1983), p. 269; ulteriores referencias se citarán en el texto con la abreviación «RRR».

mas estéticas de realismo. Puesto que tales criterios han sido expulsados de los dominios de la cognición y de la representación, no es de extrañar que no encontrasen un lugar en el subdominio de la representación *realista*. En *Languages of Art* Goodman trata al realismo como una «cuestión menor» (p. 34). Supongo que se menciona precisamente porque la representación realista podría parecerle al sentido común el lugar donde reaparecerían las cuestiones de parecido, ilusión e información, incluso cuando éstas hubieran sido eliminadas de una versión de la representación más general. La representación —el erigirse en lugar de, el denotar, el figurar, e incluso el «actuar en nombre de»— puede ocurrir de tantas formas patentemente no realistas, que el sentido común podría ser capaz de aceptar la noción antirrealista de Goodman de ésta, mientras preserve un lugar especial para el realismo como un tipo de representación excepcional. Ésta es la posibilidad que Goodman necesita impedir. El realismo podrá ser una «cuestión menor», pero si le fuese permitido sostener su propia versión de sí mismo, como un modo privilegiado de representación que alcanza la verdad del mundo, de la naturaleza, o del modo en que vemos, supondría un enorme compromiso para el conjunto de la teoría de Goodman. La relación entre realismo e irrealismo es de guerra total. Por tanto, a Goodman no le puede bastar con desestimar el realismo; debe ofrecer una explicación del mismo como un modo de representación convencional y reconocible dentro de su sistema, que resulte más convincente que la explicación dada por los propios realistas.

La explicación del realismo que se ofrece en *Languages of Art* se podría llamar «hiperconvencional». El realismo «depende de lo estereotipado que esté el modo de representación, de lo común que hayan llegado a ser sus etiquetas y sus usos» (p. 36). No es absoluto, sino «relativo»,

determinado por el sistema de representación estándar para una cultura o persona dada o en un momento determinado. Los sistemas más nuevos, o más viejos o extraños se consideran artificiales o no especializados. Para un egipcio de la quinta dinastía, el modo más directo de representar algo no es el mismo que para un japonés del siglo dieciocho (p. 37).

Todas las representaciones son convencionales en el sentido de que dependen de un sistema de símbolos que podría, en principio, ser remplazado por algún otro sistema. Parecería que el realismo es simplemente la convención más convencional¹², la costumbre a la que estamos más acostumbrados. «Normalmente pensamos en las pin-

¹² Por supuesto, en términos de Goodman, toda representación es «convencional» en la medida que depende de esquemas simbólicos, sistemas y reglas de referencia que no son «dados» por la naturaleza, sino inventados por la gente. El realismo es simplemente el modo de representación «familiar», «estándar», «directo» o «tradicional». Por tanto, estrictamente hablando, la convención no es una cuestión de grado. Aquí estoy cayendo en el sentido vernáculo de lo convencional como lo dado por la costumbre o lo habitual. Goodman cae en lo mismo en la nota al pie de la página 37 de *Languages of Art*, cuando ofrece sustituir «tradicional» por «convencional» y luego rectifica: «Pero "convencional" es un término peligrosamente ambiguo: fíjense en el contraste entre "muy convencional" (como "muy ordinario") y "altamente convencional" o "altamente convencionalizado" (como "muy artificial")».

turas como literales o realistas si están pintadas en el estilo tradicional europeo de representación» (LA, p. 37), pero, advierte Goodman, debemos percatarnos de que ese juicio es «egocéntrico» (por no decir etnocéntrico) y de que existen otros realismos, basados en otros estilos, visiones y construcciones de «lo real».

Sin embargo, existe una clase de excepciones a esta versión del realismo, una clase que se enfrenta directamente a la noción del realismo «estándar» de Goodman. «*Casi siempre... el sistema tradicional se considera estándar; y el... sistema realista o naturalista es simplemente el habitual*» (LA, p. 38; las cursivas son mías). Pero algunas veces se dan «cambios en lo estándar»; una «desviación del sistema tradicional» que pudiera introducir un «nuevo grado de realismo». En un desarrollo posterior de este argumento, Goodman asocia este tipo de realismo con lo que llama «revelación».

La práctica se cansa; y un nuevo modo de representación podría ser tan fresco y poderoso como para lograr lo que se puede considerar una revelación. Esto fue así en el caso de la perspectiva estándar occidental, cuando se inventó durante el Renacimiento, y no fue menos cierto en el caso de ciertos modos que se alejaron de ese sistema, como cuando los pintores franceses del siglo diecinueve redescubren el modo oriental (RRR, p. 169).

Veo dos problemas en este argumento. El primero es que no dice nada específico acerca del realismo. El criterio del realismo —que sea la forma «estándar», «familiar» o «habitual» de representación— es tan amplio que parecería incluir muchas formas de representación no realistas. Por ejemplo, las pinturas rococó y manierista emplean ambos rasgos estilísticos e iconográficos que eran «estándares» y «familiares» en su tiempo (el término «manierista», de hecho, se emplea normalmente para etiquetar modos de representación que resultan *excesivamente* habituales). Pero ninguno de los dos estilos fue considerado «realista» en su propio tiempo. El ejemplo del propio Goodman del «modo más directo de representar algo» para un «egipcio de la quinta dinastía» podría parecer más apropiado como contraejemplo. La pintura egipcia está ciertamente estandarizada, pero ¿es por ello realista? El cubismo ahora resulta familiar, un estilo estandarizado de la pintura occidental, pero nadie lo llama «realista». También se podría argumentar que dado que las formas narrativas alegóricas y románticas resultaban familiares y estandarizadas en la Edad Media, constituyeron el realismo de sus días. De hecho, el sentido que Goodman da al realismo es tan amplio que parece que se pudiera aplicar a un individuo singular («el sistema de representación estándar para... *una persona*»), una formulación que sugiere la posibilidad de un realismo privado. La costumbre, el hábito y la estandarización podrían parecer, en el mejor de los casos, ser condiciones *necesarias* para el realismo (y para cualquier modo de representación duradero), pero no condiciones suficientes. Concluir —como hace Goodman— diciendo que el «realismo es una cuestión de costumbre» es no decir nada especial sobre el realismo.

El segundo problema es la versión bifurcada del realismo como algo que «casi siempre» resulta familiar y tradicional, pero «a veces» es novedoso y revelador. Goodman nada y guarda la ropa sólo gracias a que introduce una especificación que queda fuera de su propio formalismo sincrónico: la dimensión del tiempo y de la historia. El realismo es lo que resulta familiar en el tiempo T_1 ; lo que no resulta familiar en el tiem-

po T_2 . Además, estas dimensiones temporales no son simplemente homogéneas, medidas cuantificables de la cronología. T_1 es un largo tiempo, algo así como un periodo, una era o una época. T_2 es un tiempo breve, un momento o un acontecimiento crítico en la historia¹³. Cuando Goodman habla sobre la representación de forma más general, no requiere estas mininarrativas. Le basta con un mapa sincrónico de «rutas de referencia», puede ignorar las «raíces» genéticas cuando monta su feroz ataque contra las teorías de la representación como copia y sus connotaciones realistas. Cuando Goodman ataca el realismo no tiene ningún problema; sin embargo, cuando tiene que dar una descripción positiva del mismo su teoría trasgrede sus propios límites. Si no fuera por lo intrínsecamente interesante de estos momentos de vulnerabilidad, uno estaría tentado a decir que Goodman hubiera hecho mejor no escribiendo ninguna sección sobre el realismo en *Languages of Art* ni el ensayo «Realismo, relativismo y realidad». O, más bien, uno podría pedir una explicación de por qué esa descripción positiva del realismo que explicara el realismo a los realistas mejor de lo que se lo explican ellos a sí mismos está rigurosamente excluida de su sistema. El modo más rápido de hacerlo podría haber sido consignar el realismo a la escombrera de la historia. Una ruta más larga habría requerido que Goodman mostrara por qué el realismo, como algo diferente de una teoría general de la representación, resulta estrictamente imposible de formalizar dentro de un sistema sincrónico.

El hecho de que Goodman, a pesar de su rigor y su consciencia acerca de sus propias limitaciones, campos y alcances, no pudiera resistir la tentación de proyectar su teoría más allá del campo que le es propio es quizá testimonio de la insaciabilidad de la teorización como modo retórico. El movimiento que va desde *Languages of Art* hasta *Ways of Worldmaking* apunta, ya en los propios términos de los títulos, a parte de esta ambición totalizadora. Al final del libro más reciente de Goodman, el intento limitado de producir una teoría comparativa de los símbolos se ha convertido en un proyecto global:

Trabajamos desde una perspectiva que incorpora las artes, las ciencias, la filosofía, la percepción y nuestros mundos cotidianos hacia un mejor entendimiento de cada uno de

¹³ El ejemplo evidente (quizá el único ejemplo) que cumple todas estas condiciones es la perspectiva artificial. Comienza (o por lo menos se representa a sí misma como comenzando) como una revelación *ex novo* en un momento específico (*De Pictura* de Alberti, 1435) y continúa viviendo en la rutina y la continua revelación. Se convierte en un modo estandarizado de representación no sólo para los artistas, también para los ingenieros, los científicos, los fotógrafos e investigadores, e incluso llega a entenderse como equivalente a la experiencia visual universal y natural (un argumento que Gombrich ha vuelto familiar). Su «estandarización» se mantiene no sólo gracias a las prácticas y hábitos tradicionales, sino por medidas racionales y métodos científicos (en este sentido se podría distinguir de los estándares de representación de la pintura bizantina, que perduraron con mínimas variaciones durante cientos de años y declaraban ser una «revelación» de lo «real» en alguna forma, pero basaban sus reclamos en tradiciones religiosas más que en métodos científicos). El realismo perspectivo asegura su aprehensión de lo «real» convirtiéndose en el principio clave en el dispositivo de la comunicación visual global y de masas (el cine, la fotografía y la televisión) del siglo veinte. Le debo este punto de vista a una discusión con Rob Nelson, del Departamento de Arte de la Universidad de Chicago. Véase también M. Jay, «Scopic Regimes of Modernity», en H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

ellos a través de comparaciones significativas con los otros... La presente *tercera* fase comienza desde el apercibimiento de que la concepción prevaleciente de la filosofía resulta irremediabilmente deficiente cuando se toman en cuenta todos los campos de la cognición, los símbolos de todo tipo y todas las formas de referencia (R, p. 164).

El sonido «todos» arroja una nube sobre la práctica de Goodman, pero creo que no invalida la clarividencia de su teoría en un terreno más limitado. Nada de lo que he dicho refuta la demolición de Goodman de la teoría de la representación como copia; la fuerza negativa de su crítica permanece tan formidable como siempre¹⁴. Lo que necesitamos, llegados a este punto, es un argumento positivo del realismo que registre la fuerza de la crítica de Goodman sin extenderla más allá de su propio dominio.

Regresemos primero a la crítica de Goodman de la teoría de la representación como copia. El movimiento clave de esta crítica es la desacreditación de la semejanza como condición necesaria o suficiente para la representación. Goodman argumenta que muchas cosas se parecen entre ellas sin representarse, y viceversa: «Ningún grado de parecido es suficiente para establecer... referencia» por sí mismo. «El parecido tampoco es *necesario* para la referencia» (LA, p. 5). En lugar del fenómeno de la semejanza, Goodman trata la representación simplemente como una forma de denotación, la utilización de algo para pasar por otra cosa. Así pues, la «denotación» constituye el núcleo de la representación, la actividad práctica de usar unas cosas para referirse a otras, y esta práctica es independiente del parecido. Puedo usar el salero que se encuentra sobre mi mesa para representar, es decir, para denotar un hombre o una montaña, y este uso es independiente de cualquier condición previa de parecido.

Pero la exclusión de Goodman del parecido en esta explicación de la representación, como muchas de sus exclusiones, no es tan absoluta como pudiera parecer. El parecido (e ideas relacionadas, como la de ilusión o «engaño») vuelve a escena cuando aparece la actividad representativa: «El parecido o el engaño, lejos de ser fuentes y criterios constantes e independientes de la práctica representativa, son, hasta cierto punto, productos de la misma» (LA, p. 39). Aunque aquí Goodman parece estar reiterando su exclusión del parecido, realmente está haciendo una concesión asombrosa, que se elabora en la nota al pie que le acompaña:

Ni aquí ni en ninguna parte he argumentado que no haya una relación constante de semejanza; los juicios de semejanza en ciertos aspectos habituales y selectos son, incluso siendo aproximados y falibles, tan objetivos y categóricos como cualquiera de los otros juicios que se emiten para describir el mundo (p. 39).

¹⁴ En una respuesta a este ensayo, Catherine Elgin lee mi argumento como una reivindicación de que «la indiferencia ante la historia pervierte la estética de Goodman». Lo que en realidad creo es que esta indiferencia hacia todo lo que no sea una noción formal de lo histórico es precisamente lo que le da al trabajo de Goodman su poder distintivo. Véase Elgin, «What Goodman Leaves Out», *Journal of Aesthetic Education* 25, 1 (primavera 1991), pp. 89-96, y mi contestación, «Reply to Catherine Elgin», *Journal of Aesthetic Education* 25, 4 (invierno 1991), pp. 137-139.

El único momento en el que el parecido (y quizá la ilusión) podrían dejar de ser cruciales para una práctica representativa sería anterior a su institución. Mientras el salero no esté siendo empleado para representar nada, su parecido con cualquier posible referente (excepto, posiblemente, otros saleros) es invisible e irrelevante. Pero tan pronto como usamos el salero para representar un hombre o una montaña, las consideraciones de parecido comienzan a emerger. Comenzamos a pensar en la parte superior como «parecida a» una cabeza, los lados parecen el cuerpo; o imaginamos un pequeño escalador luchando por no resbalarse por la empinada pendiente. Situar la semejanza como un producto, y no como una precondition de la representación, pierde mucha de su radicalidad cuando nos damos cuenta de que, incluso dentro del propio sistema de Goodman, no hay mundo, ni mundos de ningún tipo anteriores a la representación. Todas las realidades, experiencias, cogniciones (incluyendo las experiencias de parecidos) son producto de las prácticas representacionales. La representación, el parecido y la ilusión están siempre de antemano con nosotros, tarde y pronto¹⁵.

Esto no significa que el realismo esté siempre con nosotros. El realismo emerge en este argumento modificado como un uso de la representación por parecido para decir cómo son las cosas. Por tanto, el realismo es la representación más un sistema de creencias, y las creencias pueden estar referidas tanto al modo de representación como a lo que se representa. Es por ello que (para el sistema de creencias apropiado) una pintura de un unicornio podrá ser realista y denotar algo real. Para otro sistema (el nuestro) simplemente sería una pintura realista de un unicornio y no denotaría absolutamente nada. El salero podrá estar muy alejado de la representación realista de un hombre, pero esa distancia no puede ser medida dando cuenta de sus rasgos formales o su referencialidad, o mediante una evaluación de su familiaridad o su novedad¹⁶.

Es tentador suponer que el realismo se pudiera situar en grados de semejanza producidos por la representación. Se podría pensar que la noción de Goodman de que los sistemas representacionales son «densos», «repletos» y «continuos», relativamente saturados de rasgos significantes (en contraste con los lenguajes, la escritura y las notaciones), ofrece cierta continuidad entre las representaciones relativamente esquemáticas (el salero como un hombre) y las representaciones relativamente «densas» (una fotografía de un hombre que ofrece una información infinitamente mayor sobre su parecido visual). Pero el realismo no es sólo una cuestión formal, de elaborar más discriminaciones o parecidos: podemos pintar ojos en el salero y darle piernas y brazos sin moverlos *necesariamente* hacia el realismo. El movimiento desde

¹⁵ Una manera más formal de expresar el imparable retorno de la semejanza en el sistema de Goodman es apuntar que su argumento que afirma que la semejanza no es una condición «necesaria» para la representación podría no ser acertado. Aunque existen infinitud de contraejemplos para refutar que la noción de parecido es una condición *suficiente* (pensemos en todas las cosas que se parecen a otras cosas sin que las representen), es difícil pensar en un contraejemplo para la proposición contraria: siempre que x represente y , x se parece a y . Dado que Goodman insiste en que todo x se parece a todo y en algún respecto, esto también debería ser cierto en el caso especial de una relación representacional. Le debo este planteamiento a Ted Cohen.

¹⁶ Más exactamente, una evaluación de la «familiaridad o novedad» podría requerir atender a aquellas «raíces de referencia» que Goodman ha excluido: cómo y por qué, o cuándo o por quién, algo es familiar o es nuevo. Véase p. 301 arriba, y el texto de Goodman, *Of Mind and Other Matters*, p. 55.

la representación hacia el realismo es algo así como el movimiento de lo denotado («esto es eso») hacia cierto tipo de afirmación: el salero debe ser usado para decir «así es como son las cosas» o «éste es el aspecto que realmente tiene un hombre». Como Ian Hacking ha argumentado, «en términos generales las representaciones no pretenden decir cómo es algo. Pueden ser retratos o delicias... Los cuadros rara vez, y las estatuas casi nunca, dicen cómo son las cosas»¹⁷. La verdad, la certeza, y el conocimiento están *estructuralmente connotados* en las representaciones realistas: constituyen la ideología o el automatismo necesario para que construyan la realidad. Es por esto que el realismo es un vehículo apto para extender mentiras, confusión y desinformación, para ejercer su poder sobre el público de masas, o para proyectar fantasías. Los grandes logros de las tecnologías modernas de la representación —la propaganda, la publicidad, la vigilancia— son apenas concebibles sin modos realistas de representación. De hecho, la idolatría podría considerarse una forma de realismo *avant la lettre*: el ídolo se entiende como una representación cuya semejanza garantiza la presencia real del dios que representa. Cuando el idólatra se convence de que el dios representado no «tendrá ningún otro dios ante él», los requisitos especiales del realismo están en camino de alcanzarse.

Desde el punto de vista del filólogo, todas las formas de realismo previas al siglo diecinueve son *avant la lettre*. Como apunta Raymond Williams, el término emerge como una etiqueta para cierto tipo de representaciones pictóricas y literarias sólo en el siglo diecinueve¹⁸. Pero si relajamos la insistencia del filólogo en la literalidad del realismo y atendemos a los precedentes canónicos en las teorías occidentales de la representación, podemos remontarnos mucho más atrás. Por lo general, las formas de realismo occidental han basado su autoridad en la naturaleza y las ciencias, no en la religión. La descripción del «verismo» en las pinturas griegas y romanas de Plinio lo trata como una técnica que queda verificada por la respuesta que provoca en los animales (como los célebres pájaros que volaron hacia las uvas de Zeuxis). Pero (como hemos visto en el anterior capítulo) Plinio deja claro que el propósito del realismo no era sólo el poder sobre la naturaleza; el verismo es una herramienta de la vida cívica y política, una forma de asegurar la continuidad de la aristocracia ciudadana mediante la preservación del parecido de los individuos nobles y del paso de éste a generaciones sucesivas¹⁹. Alberti establece la unión entre el realismo y la perspectiva por medio de la ciencia de la óptica, pero (al igual que Plinio) considera que la verdad de la representación es meramente instrumental para su propósito social: la representación de vividas *historiae*, escenas dramáticas de la acción humana. A diferencia de Plinio, quien trata al verismo como un conjunto de técnicas y prácticas tradicionales que están en peligro de perderse, Alberti considera su realismo como un método riguroso basado en una teoría científica de la visión: «No estamos escribiendo una historia de la pintura como Plinio», dice Alberti, «sino tratando el arte de un modo entera-

¹⁷ I. Hacking, *Representing and Intervening*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 138.

¹⁸ R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Nueva York, Oxford University Press, 1985. ed. rev., s. v. «Realism».

¹⁹ Véase el capítulo diez, «Ilusión: mirar cómo miran los animales».

mente nuevo»²⁰. Pero la nueva ciencia de la representación de Alberti, a pesar de su fundamento óptico, es también una ciencia política. La famosa «pirámide visual» de rayos de luz que constituye el campo visual y perspectivo es una imagen de un orden político ideal, un «rayo central» soberano rodeado por todos lados por sus «ministros»: «Sólo este rayo es soportado entre medias por todos los otros, como una asamblea unida, de tal forma que debe ser llamado justamente el líder y el príncipe de los rayos» (p. 45).

De hecho, el denominador común a los movimientos realistas en la pintura occidental se podría identificar como el empleo de representaciones natural o científicamente autorizadas con fines sociales. El «realismo social» del siglo diecinueve en el arte y la literatura quizá sea el ejemplo más explícito, como lo es también (de modo diferente y en relación a una ciencia diferente) el «realismo socialista». Hoy vivimos en un momento de hiperrealismo en el que la maestría técnica de la ilusión y del realismo es tan completa que se ofrece a sí misma como un objeto estético por derecho propio o se pone al servicio de fantasías totalizadoras. La epistemología irrealista ha hecho las paces con las tecnologías ilusionistas de la representación y el resultado se ejemplifica de forma inmejorable en la multitud de modos de hacer mundo que se ofrecen a la elección del consumidor en un parque temático contemporáneo. Por ejemplo, en Disney World, uno puede viajar dentro del cuerpo humano, a través del espacio exterior, o sobrevivir a una tormenta en el Mar del Norte sin abandonar la comodidad del aire acondicionado de Florida. La piscina de olas de Disney World se anuncia a sí misma como «mejor que un día en la playa», y su incansable búsqueda de una realidad más perfecta ha llamado la atención de los ecologistas. Con la expansión de su parque «salvaje», Disney World ha acabado (entre otras cosas) con las águilas nativas de Florida.

Los nuevos términos del debate entre el realismo y el irrealismo se dramatizan vívidamente en *Parque Jurásico*, una novela (y película) reciente sobre un parque temático en la que unos dinosaurios reales y vivos han sido producidos artificialmente clonando trazas de ADN²¹. En un momento de la novela se muestra un debate entre el experto en genética del parque, Dr. Henry Wu, y John Hammond, el empresario que originariamente había concebido el parque. Hammond es el hombre espectáculo, el P. T. Barnum de *Parque Jurásico*; Wu es el científico que controla la tecnología entre bastidores. Sería de esperar que Hammond quisiera unos dinosaurios que obedecieran las normas de la ilusión: es decir, que se ciñeran a lo que los espectadores esperan, que se acomodaran a sus prejuicios, sin tener en cuenta cómo son los dinosaurios de verdad. Sería de esperar que Wu quisiera dinosaurios realistas y no sólo ilusiones convincentes; un científico debería querer unos dinosaurios que se correspondieran tanto como fuera posible con lo que eran los dinosaurios, con lo que deben haber sido, dentro de los límites impuestos por la genética, el entorno, etc. Y, sin embargo, el debate se plantea justo en los términos opuestos. El científico quiere perfeccionar los dinosaurios, quiere que sean seguros para un parque temático moderno, hacerlos más lentos, más estúpidos, más trata-

²⁰ L. B. Alberti, *On Painting and On Sculpture*, ed. y trad. de C. Grayson, Londres, Phaidon Press, 1972, p. 63.

²¹ M. Crichton, *Jurassic Park*, Nueva York, Ballantine Books, 1990; ulteriores referencias se citarán en el texto.

bles, que se ajusten mejor a nuestro estereotipo de unas criaturas cuyo destino era la extinción. Su razonamiento, desde luego, es sensato. En primer lugar, apunta que «nadie sabe en realidad» cómo eran los dinosaurios «de verdad» (p. 121). Cuando Hammond objeta que unos dinosaurios dóciles y domesticados «no serían reales», Wu responde: «Pero ahora no son reales... Es lo que trato de explicarte. Aquí no hay ninguna realidad» (p. 122). Los dinosaurios que han sido clonados en el laboratorio del doctor Wu ya son criaturas totalmente «artificiales». «El ADN de los dinosaurios era como una fotografía antigua que ha sido retocada, básicamente es lo mismo que el original, pero en algunos lugares ha sido reparada y clarificada.» La imagen y la realidad que presentan son ya producto de esta manipulación: son seres vivos palpables, cuya relación con los dinosaurios «reales» se encuentra dentro de un régimen de ilusión, de modo que la única pregunta pertinente es qué tipo de ilusión queremos presentar ante nosotros mismos, qué imagen podría resultar al mismo tiempo segura y atractiva para el consumidor. Wu es el irrealista, que no tiene ningún problema en eliminar la distinción entre realismo e ilusionismo, que cree que los realismos son maneras de hacer mundo libremente elegidas, que el mundo y sus representaciones son fabricados, no dados.

Por el contrario, John Hammond posee el empeño y la fatalidad del realista. La ciencia ha hecho posible clonar dinosaurios a partir de restos de ADN antiguo. El proceso ha producido unas criaturas que tienen el aspecto adecuado y que actúan de una manera que se corresponde con las descripciones de la paleontología contemporánea (son criaturas de sangre caliente, más cercanas a los pájaros que a los reptiles). Además, Hammond tiene prisa por hacer que su parque temático se ponga en funcionamiento. La cosecha actual de dinosaurios no sólo es lo suficientemente realista; se trata de la realidad que tenemos a mano y los inversores están esperando ver un beneficio real.

Lo más interesante de este debate, además de la inversión de las posturas que cabría esperar, es que escenifica la oposición entre el irrealismo y el realismo como algo que se encuentra completamente contenido dentro de un marco de consumo y exposición. En ningún momento del debate cabe la posibilidad de preguntar si, para empezar, es buena idea clonar dinosaurios, ni mucho menos si deberían después presentarse como imágenes mercantilizadas en un parque temático. El debate se contiene por completo dentro de las premisas de un capitalismo especular (y especulativo). Lo que mostramos, lo que producimos y consumimos visualmente, se puede debatir desde el punto de vista de la «seguridad del producto» (un debate que se parece mucho a las interminables y absurdas disputas sobre si la violencia televisiva «causa» violencia en la calle), pero la economía especular en sí no puede criticarse. Sólo puede ser «regulada» o «desregulada». Del mismo modo, el «debate» público sobre la película de *Parque Jurásico* se ha centrado en si es recomendable dejar que los niños la vean, pero no en qué significa que unos adultos hayan producido una película cuyos efectos especiales para recrear los dinosaurios han costado «más dinero... del que hoy en día se ha invertido en investigación científica sobre dinosaurios»²².

²² P. Dowell, *In These Times* (28 de junio de 1993), p. 33. No hace falta decir que la película *Parque Jurásico* de Steven Spielberg elimina cualquier rastro de debate político o económico y limita estrictamente la narrativa al servicio del espectáculo y la especulación.

El Dr. Wu y John Hammond simbolizan lo que se podría entender como el reposicionamiento posmoderno del venerable debate entre el irrealismo, el constructivismo y el relativismo y varias formas de realismo representacional y epistemológico. Es como si P. T. Barnum debatiera con Charles Darwin con todas sus presuposiciones sobre la realidad invertidas. Wu es el hombre espectáculo iconoclasta, el maestro de la ilusión y los realismos: no tiene inconveniente en acabar con todas las nociones supersticiosas sobre la semejanza «real» y la necesaria correspondencia entre las representaciones y lo que éstas representan. Para él, el parque temático es una manera de hacer mundo infinitamente maleable. Su postura alcanza su extensión lógica en la del ingeniero de sistemas de *Parque Jurásico* que opina que «el mundo entero se describía, cada vez más, utilizando la metáfora del parque temático» (p. 138).

En *Los lenguajes del arte*, Goodman describe su teoría de la representación como una «iconoclastia» y ahora podemos estar en posición de entender las consecuencias de esa etiqueta. Los «iconos» con los que Goodman quiere acabar son, en el sentido más general de su sistema, realismos epistemológicos y representacionales. En un nivel más específico y técnico de formalización del concepto de representación, el enemigo es la semejanza, o, como diría un semiótico, la «iconicidad». Pero Goodman es incapaz de eliminar la semejanza de su imagen de la representación, del mismo modo que es incapaz de eliminar el realismo de su descripción de la cognición. Al igual que el realismo, la semejanza se exilia del sistema, pero regresa como su problema principal. Como sucede con la perfecta ingeniería de la clonación de dinosaurios, la «verdadera semejanza» encuentra una manera de reafirmarse y reproducirse²³. La noción formal de lo pictorial del propio Goodman, como el símbolo «indiferenciado», le devuelve, por antítesis, al icono que había destruido: «Puede ser que un fantasma de la semejanza, en tanto que indiferenciación, reaparezca —de forma irónica e icónica— para acosar nuestra distinción entre las imágenes y los predicados» (R, p. 131). Como la mayoría de iconoclastas, Goodman supone que su crítica nos llevará a un terreno donde quedaremos liberados de la superstición, la ideología y las creencias atávicas en modos de representación «naturales» o privilegiados: «De este modo la representación se distancia de ciertas ideas distorsionadas sobre ésta que la consideran un proceso físico idiosincrásico, como el reflejo en un espejo, y se reconoce como una relación simbólica que es relativa y variable» (LA, p. 43). En opinión de Goodman, reconocer la relatividad y variabilidad de los símbolos sirve para dejar atrás la distorsión de la «fase del espejo» del realismo y liberarnos en un pluralismo cognitivo donde «la elección entre sistemas es libre» (LA, p. 40).

Así pues, en la política cognitiva del irrealismo lo que nos hace libres es el entendimiento, en lugar de la verdad. Sin embargo, el irrealismo es un liberalismo cuya idea de libertad sigue siendo bastante ambigua. ¿Se puede decir que la libertad de elección entre sistemas, símbolos y versiones sea un ideal que puede alcanzarse gracias a la crítica irrealista? ¿Se trata de un hecho de la cognición y la representación? ¿O un consenso

²³ Uno de los elementos clave de la biotecnología de *Parque Jurásico* es mantener el control de los dinosaurios clonándolos a todos como hembras, y previniendo así la reproducción incontrolada. Naturalmente, esta forzada esterilización-por-semejanza es lo primero que se va al traste.

pragmático al que han llegado las formas contemporáneas de relativismo y escepticismo? La respuesta a todas estas preguntas, por lo menos la que proporciona la obra del propio Goodman, es simplemente «sí». La liberad irrealista desempeña por lo menos tres papeles diferentes: en tanto que ideal crítico, motiva la abolición iconoclasta de los ídolos tradicionales del realismo; en tanto que «hecho» acerca de «la mente», alinea el irrealismo a la autoridad de la ciencia cognitiva; y en tanto que consenso histórico, continúa el largo idilio entre la filosofía americana (sobre todo la tradición de Harvard, que se remonta a Peirce y William James) y el individualismo liberal de la ideología política americana: una tradición que podríamos llamar «pragmatismo trascendental»²⁴.

La autorrepresentación tripartita del irrealismo como un ideal utópico, un hecho científico y un consenso histórico sugiere que, como la mayoría de las ideologías, se mantiene sistemáticamente ambivalente sobre su propia «certeza», pero relativamente segura de su «corrección». Sin embargo, este estatus camaleónico no es una debilidad; al contrario, es precisamente lo que otorga al irrealismo su poder retórico. Cualquiera de las autorrepresentaciones del irrealismo sería cuestionable en sí misma. ¿Es un hecho que «la mente» elige libremente cómo caracterizar todas las cosas, desde las sensaciones a los mundos? (R, pp. 5-6) ¿Sería deseable una utopía irrealista en la que esa afirmación fuera cierta? ¿Constituye el liberalismo americano el final de la historia y la ideología y el paso a una era posrealista de libertad? Creo que la *única* versión del irrealismo que tiene sentido es la utópica e iconoclasta. Ésta constituye el auténtico núcleo crítico del irrealismo, su poder como una crítica negativa del realismo y como una descripción positiva y ahistórica de los sistemas de representación. Cuando el irrealismo va más allá de estos límites para pronunciarse sobre la historia, el conocimiento y el valor, gana poder retórico a costa de su consistencia interna. En otras palabras, se convierte en otra ideología más, simplemente otro realismo. El irrealismo tiene un papel más importante que desempeñar, no el de una filosofía que «sustituya» al realismo, sino el de una terapéutica espinita para éste, una forma de asegurarse de que el realismo sea honesto. Por su parte, el realismo no se puede contentar con hacer las paces con el irrealismo. Esa ruta no ofrece nada mejor que la liberalidad y la «libre elección» de las fantasías del consumidor, ejemplificadas por el nuevo orden mundial del parque temático. Ésos son los verdaderos monstruos a las puertas del *Parque Jurásico*.

²⁴ El término es de Ian Hacking, aplicado a Hilary Putman en *Representing and Intervening*.

V. Las imágenes y la esfera pública

¿Cómo deberíamos dar imagen a la esfera pública y al lugar que ocupan en ella las representaciones visuales? La reflexión moderna más general sobre la esfera pública la ha proporcionado Jürgen Habermas, quien la imagina como un «templete ideológico» utópico que ha sobrevivido desde la Grecia helénica a nuestros días¹. La esfera pública es «la esfera de gentes privadas que se reúnen en tanto que público» (p. 27), «un campo de libertad y permanencia» en el que se puede formar la opinión pública mediante las operaciones de la razón no forzada y la libre discusión: «Sólo a la luz de la esfera pública se reveló aquello que existía, se volvió todo visible para todos» (p. 4). El modelo concreto y específico (lo que Habermas llama el «tipo de publicidad representativa») de la esfera pública cambia, por supuesto, según cambian las formaciones sociales. Para los griegos, se situaba en el mercado, en la corte, en la guerra o en los juegos, y se separaba estrictamente del régimen del *oikos* o el hogar privado, con sus mujeres, niños y esclavos; en la Alemania medieval se dividía entre lo común (*publica*) y la corte feudal, la esfera de la autoridad señorial (*publicus*) (p. 6). Mientras que Habermas apunta que la esfera pública (en el sentido de «un campo separado y diferente de lo privado») «sociológicamente» no existió bajo el feudalismo y el absolutismo monárquico (p. 7), repara en lo que se podría llamar la «hiperpublicidad», el énfasis en la presentación pública del poder señorial y la escenificación de la autoridad eclesiástica.

La descripción que ofrece Habermas de la emergencia de la «esfera pública burguesa», el modelo ilustrado de un público que lee, librepensador, y de la amenaza que supone para éste la emergencia de una cultura de masas, la esfera de la «publicidad industrial comercial», es lo suficientemente conocida como para no tener que repetirla aquí. Lo que me gustaría recordar en este punto son sólo dos características consistentes del «templete ideológico» de Habermas: el énfasis sobre la representación visual y la discusión no forzada. El templete de la esfera pública se podría describir como una imagentexto teatral / arquitectónica, un lugar o escenario abiertamente visible en el que todo puede ser revelado, todo el mundo puede ver y ser visto y en el que todo el mundo puede hablar y ser escuchado. En otras palabras, la esfera pública sería una especie de contrapunto utópico de las imágenes de poder que hemos estado observando. Representa un lugar externo al dominio del poder y los intereses especiales, un lugar de libertad frente al poder. Si el poder se muestra a través de figuras de coacción, dominación y resistencia, la esfera pública se imagina como la escena de

¹ Jürgen Habermas, *Structural Transformation of the Public Sphere*, trad. de T. Burger y F. Lawrence. Cambridge MA, MIT Press, 1989 a continuación se indicarán los números de página en el texto [ed. cast.: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004].

una conversación libre. El panóptico de la vigilancia total de Foucault se enfrenta al fórum o plaza cívica de Habermas, con su espectáculo de libre acceso público.

La convergencia de estas dos formas de cultura visual fue imaginada con una precisión vívida en la figura de la telepantalla de 1984 de George Orwell. La telepantalla es un medio de dos direcciones, emite propaganda política (sobre todo espectaculares imágenes de las «noticias» de guerra, para despertar el odio hacia el enemigo), al mismo tiempo que sirve como un instrumento de vigilancia pública. Al combinar el panóptico y el espectáculo público, la telepantalla sirve para eliminar la frontera entre las esferas de lo público y lo privado. Las formas de resistencia a esta cultura de publicidad total se escenifican como intentos estériles de ampararse en una privacidad inexistente o en unos refugios arcaicos (el barrio proletario y el campo). No se trata sólo de que los esfuerzos de Winston Smith por rebelarse contra el Gran Hermano sean finalmente derrotados. Al final, se revela que desde el principio no habían sido más que ilusorios. La «resistencia» de Smith —su retiro a una esquina privada de su apartamento para escribir en su diario secreto, su huida de la ciudad para disfrutar de un encuentro sexual con Julia— acaban siendo revelados como acciones «escenificadas», como un espectáculo para la vigilancia del Partido.

La telepantalla es una figura para la convergencia de poder pictórico y la publicidad bajo un Estado policial totalitario, una distopía estalinista. Deja muchas preguntas abiertas acerca de nuestra propia situación en las democracias industriales de finales del siglo veinte, después de la Guerra Fría. ¿Cuál es la relación entre el poder y la publicidad en el mundo real del capitalismo triunfante y la cultura corporativa internacional? ¿Cuál es el papel del arte y la construcción de imágenes en una esfera pública constituida mayoritariamente por formas de espectáculos de masas y por la mediación de la experiencia, el mundo como parque temático? ¿Cuál es la relación entre el espectáculo y la vigilancia en un «Nuevo Orden Mundial» de guerras televisivas y melodramas públicos? ¿Qué formas de resistencia podrán ser eficaces en una época en la que la oposición tradicional (vanguardia contra cultura de masas, arte contra *kitsch*, privado contra público) ya no parece tener ningún peso cultural ni político?

Desde luego, estas preguntas no se me han ocurrido sólo a mí. De hecho, se podrían describir como preguntas canónicas acerca de la cultura visual de la era posmoderna, el tipo de preguntas que han sido centrales tanto a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt como a la crítica francesa de los «régimenes escópicos» y la «sociedad del espectáculo»². Si la respuesta que aparece en los dos últimos capítulos de este libro tiene alguna originalidad, no será por ningún «método» original que haya dictado estas preguntas. Los conceptos de metaimagen e imagentexto, por ejemplo, son simples cristalizaciones de algo que se ha vuelto sentido común en la teoría de la imagen posmoderna. Lo que ha cambiado y lo que es posible que pueda ofrecer como una idea nueva, aunque aún sin sistematizar, es la situación cultural e histórica específica

² Estos dos conceptos se asocian sobre todo con Michel Foucault y Guy Debord respectivamente. A pesar de sus diferencias, yo relaciono a estas dos figuras con una tradición continuada de resistencia y crítica a lo visual, en contraposición a Jean Baudrillard, cuya obra parece, en última instancia, prevenir cualquier negación dialéctica del régimen de las imágenes.

en la que todos estos ensayos han sido escritos. Aquí estoy pensando en el significativo cambio histórico que se dio a finales de los ochenta, que señaló el final de la época posmoderna y trajo a primer plano el giro pictórico. Los hijos del posmodernismo maduraron en la época nuclear, de la Guerra Fría; su metaimagen de los medios visuales se desarrolló dentro de unas narrativas de paranoia y melodrama. El desvelamiento crítico de unos «persuadidores ocultos», los mensajes subliminales y los códigos ideológicos era (y sigue siendo) una tarea fundamental de la teoría crítica. Pero ¿cómo podemos interpretar una época en la que los que nos persuaden ya no están ocultos, en la que los mensajes son abiertos y la ideología está al mismo tiempo en todos sitios y en ninguna parte? ¿Qué decir de un espectáculo televisivo como la cinta de vídeo que muestra la paliza de Rodney King? Los comentaristas mediáticos más críticos se han encontrado respondiendo a esta imagen con una retórica de transparencia pictórica y realismo³. Todas las habilidades para descifrar una imagen-texto, para desvelar los estratos ocultos de «capas» visuales y verbales, parecen irrelevantes frente a este espectáculo. La «textualización» de esta imagen fue, de hecho, proporcionada principalmente por los abogados policiales de la defensa, que sometieron la imagen a un análisis escena a escena y le proporcionaron múltiples capas de interpretación, diálogo tácito y guión implícito.

El vídeo de Rodney King es sólo un ejemplo de este tipo de asalto a la transparencia en las representaciones mediáticas recientes. Las imágenes en directo de cuerpos muertos que se sacaban de un refugio antibombas en Bagdad «asaltaron» el espectáculo / pantalla de imágenes de alta tecnología y baja resolución que ofrecía la cobertura de la Guerra del Golfo de la CNN. Como sucedió con el vídeo de Rodney King, la principal textualización la proporcionaron las relaciones públicas del gobierno: el secretario de prensa del presidente confesó, incluso, que era difícil contrarrestar una imagen con palabras. De hecho, la nueva «transparencia» de los media no se puede situar sólo en estos momentos de asalto, cuando una parte sustancial del público se convence de que el espectáculo que está presenciando es la verdad, cuando convergen el ilusionismo y el realismo. La cobertura televisiva del caso Anita Hill / Clarence Thomas acabó con la distinción entre noticias y melodrama, vigilancia y espectáculo. La transparencia de la honestidad de Anita Hill (y la mendacidad de Clarence Thomas) atravesó todos los códigos narrativos y textuales que imponían los media y los consultores mediáticos de Thomas. Aunque Thomas ganó la lucha política a corto plazo, el impacto a más largo plazo –por ejemplo, el efecto de este espectáculo en la removilización de una esfera pública de las mujeres– puede que sea más significativo⁴.

La nueva transparencia de la imagen también es visible en la forma en que la mediación en sí pasa a primer plano. Por un lado, esto significa que la transparencia es

³ El primer intento de llevar a juicio a los oficiales de policía que golpearon a Rodney King se vio perjudicado al sostenerse en su confianza en la transparencia del vídeo, en su autoridad «evidente». La segunda acusación llegó a buen puerto, en gran parte, porque los acusadores se dieron cuenta de la necesidad de acompañar la grabación de vídeo del testimonio del propio King.

⁴ Véase el comentario de Patricia Mellencamp en *High Anxiety*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, pp. 68-70.

un efecto producido por un sentimiento de arbitrariedad, improvisación y accidentalidad. El vídeo de Rodney King muestra todas las características del cineasta *amateur*, accidental, no del hacedor de imágenes profesional. Por otro lado, hasta el ilusionismo sin costuras de la sutura imagen / texto profesional se ha vuelto, a su manera, transparente. La cobertura de la Guerra del Golfo persa, en gran medida, trató de la cobertura en sí misma. Las «personalidades» mediáticas aparecían en todas partes, y las instituciones de mediación (cámaras, cuartos de control, *telestrators*, intertítulos, enmarcados, programaciones) fueron expuestas como nunca antes lo habían sido. Tom Engelhardt tenía razón al llamarla «televisión total» y contrastarla con la cobertura de Vietnam: «Vietnam... no fue (como se suele decir) nuestra primera guerra televisiva, sino nuestra última guerra no televisiva, debido a su incapacidad para ajustarse a una programación precisa y para conseguir ningún tipo de clausura»⁵. La nueva transparencia es un efecto dialéctico de la televisión total: el efecto de lo real producido por imágenes arbitrarias, no prescritas, no oficiales y no autorizadas (imágenes en vivo de cuerpos muertos) depende de ella.

Quizá nos hemos adentrado en una era en la que ya no se trata tanto de interpretar las imágenes, como de cambiarlas. Los dos ensayos que siguen tratan de explorar algunos eventos de imagentexto contemporáneos en el arte público, el cine y la televisión, que tratan de transgredir y transformar los códigos de la cultura visual contemporánea. En mi opinión, sirven también para marcar el fin del posmodernismo, con su corrosiva ironía hermenéutica acerca de las imágenes. Las películas de las que hablo (*Do the Right Thing* [Haz lo que debes] y *JFK*) destacan no ya por su «transparencia», sino por una cierta franqueza respecto a la retórica con la que se dirigen al espectador, una forma explícita de intervención sociopolítica y (sobre todo en el caso de *JFK*) una especie de crudeza e ingenuidad en su construcción narrativa. Los contextos en los que las sitúo (batallas acerca del «arte público» a finales de los ochenta; la aparición del Nuevo Orden Mundial de la televisión total y la destrucción masiva en 1991) no pretenden ser sólo el escenario de fondo en el que «leer» estas películas, sino sugerir el carácter cambiante de la cultura visual tras el posmodernismo, al mismo tiempo la amenaza de una especie de forma «blanda» de fascismo corporativo global (la tan anunciada victoria del capitalismo) y la esperanza de nuevas imágenes críticas de la esfera pública.

⁵ *Nation*, 11 de mayo de 1992, pp. 613-630.

LA VIOLENCIA DEL ARTE PÚBLICO: *HAZ LO QUE DEBAS*

En mayo de 1988 tomé la que quizá sea la última fotografía de la estatua de Mao Tse Tung en el campus de la Universidad de Beijing (figura 70). Como mis anfitriones me explicaron con sonrisas irónicas, el monolito de nueve metros había sido rodeado de un andamio de bambú «para protegerlo de los fuertes vientos del desierto». Esa noche, unos trabajadores armados con martillos dejaron la estatua reducida a una montaña de escombros y por todo Beijing se extendió el rumor de que lo mismo les estaba pasando a otras estatuas de Mao situadas en campus universitarios de toda China. Un año más tarde, la mayoría de los lectores de periódicos del mundo vieron la imagen de estudiantes chinos erigiendo una estatua de nueve metros de escayola y poliestireno a la «Diosa de la democracia» (figura 71), enfrentada directamente con el retrato desfigurado de Mao en la Plaza de Tiananmén, desafiando a los altavoces del gobierno que advertían: «Esta estatua es ilegal. No ha sido aprobada por el gobierno. Incluso en los Estados Unidos las estatuas necesitan de un permiso antes de poder ser erigidas»¹. Unos pocos días más tarde los periódicos nos contaron que los tanques del ejército habían derrumbado esta estatua junto a miles de manifestantes, reafirmando el poder de la llamada «ley» sobre el público y su arte.

La Masacre de Beijing y la confrontación de imágenes en el espacio público central de China está llena de lecciones para cualquiera que quiera pensar acerca del arte público y, de forma más general, acerca de la relación entre las imágenes, la violencia y la esfera pública². «Incluso en los Estados Unidos», el control político y legal se ejercita no sólo sobre la erección de estatuas y monumentos públicos, sino sobre la exposición

¹ Véase U. Schmetzer, *Chicago Tribune*, 1 junio 1989, p. 1.

² Un excelente análisis del modo en que los acontecimientos de China en junio de 1989 se convirtieron en «un espectáculo para Occidente», sobredeterminado por la presencia de un enorme aparato publicitario, aparece en R. Chow, «Violence in the Other Country: Preliminary Remarks on the "China Crisis" June 1989», *Radical America* 22 (julio-agosto 1989), pp. 23-32. Véase también Wu Hung, «Tiananmen Square: A Political History of Monuments», *Representations* 35 (verano 1991), pp. 84-117.



Figura 70. Estatua de Mao Tse Tung en la Universidad de Beijing.

de toda una serie de imágenes, ya sean artísticas o no, a un público real o potencial. Incluso en los Estados Unidos el carácter público de las imágenes públicas va mucho más allá de sus sedes o patrocinios específicos: la «publicidad» ha convertido todo el arte en arte público, en un sentido muy real. E, incluso en los Estados Unidos, el arte que se introduce en la esfera pública puede ser recibido como un acto de violencia o una provocación a él.

Esta yuxtaposición de la política del arte público americano y las atrocidades monumentales de la Plaza de Tiananmén le ha parecido a algunos lectores tremendamente inapropiada. Zhang Longxi ha argumentado que se trata de «una utilización muy superficial del ejemplo chino», que «parece trivializar el momento de un acontecimiento enorme y trágico» y «casi parece apoyar la opinión del gobierno chino», sin llegar a entender el «verdadero significado de esa frase» —«incluso en los Estados Unidos»— «salida de los altavoces gubernamentales»³. Por supuesto, mi propósito no es apoyar la masacre que el gobierno chino infligió sobre su pueblo, sino preguntarme qué podemos aprender del modo en que legitimó dicha masacre. Las pretensiones verbales de legalidad y civilidad pública por parte del gobierno, junto con las más trans-

³ Zhang Longxi, «Western Theory and Chinese Reality», *Critical Inquiry* 19, 1 (otoño 1992), p. 114.

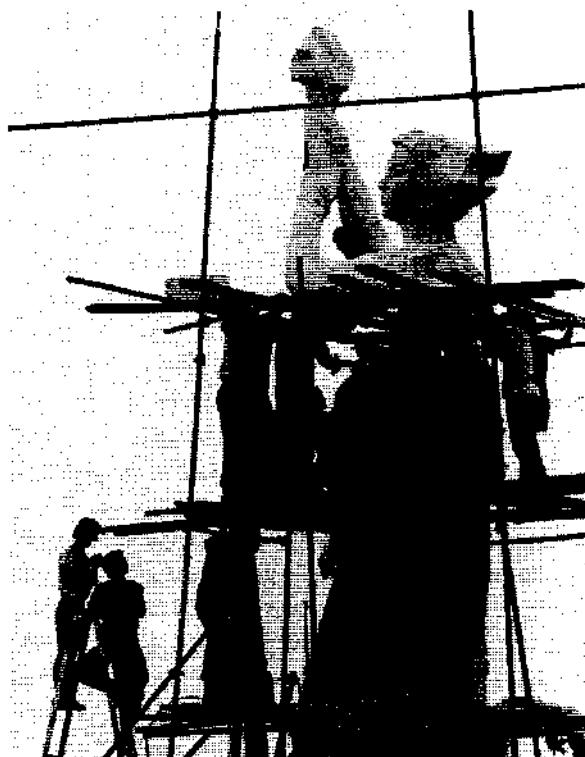


Figura 71. Díosa de la Democracia en la Plaza de Tiananmen, China. AP / Wide World Photos.

parentes representaciones visuales de la violencia brutal, sirvieron para desmembrar y desarticular la suave sutura de la imagentexto de las noticias televisivas. Pero el espectáculo consigue algo más que poner en duda la frase, desenmascarándola como una coartada cínica para la represión de Estado; también sitúa la frase en una nueva órbita de circulación global y la conecta, aunque sea de forma anacrónica y atípica, con otros espectáculos públicos de violencia monumental y de violencia contra los monumentos. «Incluso en los Estados Unidos...» Se podría decir que la frase regresa al nido, la cuestión es cómo lo hace. Este tipo de yuxtaposición y circulación es lo que significa vivir en una sociedad del espectáculo y la vigilancia, el mundo del giro pictórico. Zhang Longxi tiene razón al preocuparse de que estas asociaciones espectaculares corren el riesgo de trivializar unos acontecimientos enormes y trágicos. Pero la capacidad de diferenciar y conectar lo trivial y lo trágico, lo insignificante y lo monumental, es precisamente lo que está en juego en la crítica del arte, la violencia y la esfera pública. Sobre todo, las relaciones entre la violencia literal y la figurativa, la violencia por y contra las personas, y la violencia por y contra las imágenes, sólo puede medirse si corremos el riesgo de trivializar lo monumental y viceversa.

Nuestro propio momento histórico en los Estados Unidos parece particularmente rico en ejemplos de acciones y provocaciones públicas que cruzan la frontera entre la violencia real y la simbólica, entre lo monumental y lo trivial. La disolución de la frontera entre las esferas públicas y privadas en una sociedad mediatizada y especular es lo que hace posibles, o incluso inevitables, esos cruces de fronteras. El arte reciente ha

llevado los escándalos que anteriormente se asociaban con los espacios cerrados del mundo del arte —la galería, el museo y la colección privada— a la esfera pública. Y el público, en virtud del patronazgo gubernamental de las artes, se ha interesado en qué es lo que se hace con su dinero, sin importarle si se gasta en arte público tradicional —en un lugar público como un encargo público— o en una actividad privada en un espacio privado que recibe apoyo o publicidad públicos. La controversia que rodeó la escultura *Tilted Arc* de Richard Serra colocada en una plaza pública de Nueva York marca una frontera de este fenómeno. La obra de Serra es una obra de arte público tradicional; provocó otro ejemplo más de lo que Michael North ha descrito como «la cansina batalla, repetida ciudad tras ciudad... cada vez que una pieza de escultura moderna se instala al aire libre»⁴. Pero ahora la batalla se ha movido al interior, al espacio de los museos y las escuelas de arte. La privacidad del espacio expositivo ya no sirve de protección para un arte que ejerce una violencia simbólica sobre figuras públicas reverenciadas, como el fallecido alcalde de Chicago, o emblemas o iconos públicos como la bandera americana o el crucifijo.

La erosión de la frontera entre el arte público y el privado va acompañada del fin de la distinción entre la violencia simbólica y la real, ya se trate de la violencia «oficial» del poder policial, jurídico o legislativo, o de la violencia «no oficial» de las respuestas del individuo privado. El *Tilted Arc* de Serra se entendió como una violación del espacio público y fue objeto de vandalismo por parte de algunos miembros del público, convirtiéndose también en el sujeto de un procedimiento legal público para determinar si debía ser desmantelado⁵. La retirada oficial de una caricatura del alcalde Washington realizada por un estudiante de Arte de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago no sólo conllevó que se dañara la imagen considerada ofensiva, sino que se declarara que la imagen en sí constituía una «incitación a la violencia» en las comunidades negras. Una instalación posterior en la misma escuela que se preguntaba *What is the Proper Way to Display the American Flag?* [¿Cuál es la manera correcta de mostrar la bandera americana?] se interpretó como una invitación a «pisotear» la bandera. Inmediatamente atrajo amenazas de violencia no oficial hacia la persona del artista y en último término puede que sirva como catalizador no ya de una acción legislativa, sino de un cambio constitucional para proteger la bandera de cualquier acto de violencia simbólica o real. La respuesta al *Piss Christ* de Andrés Serrano y la clausura de la exposición de Robert Mapplethorpe en la Corcoran Gallery indican la presencia de un público americano, o por lo menos de un interés político bien asentado, que está harto de tolerar la violencia simbólica contra tabúes religiosos y sexuales bajo las cubiertas del «arte», la «privacidad» y la «li-

⁴ M. North, *The Final Sculpture: Public Monuments and Modern Poets*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 17. *Tilted Arc* es «tradicional» en su estatuto legal, en tanto que se trata de una comisión por parte de una agencia pública y gubernamental. En otros sentidos (estilo, forma, relación con la sede, legibilidad pública), evidentemente, no es tradicional.

⁵ Un excelente recuento de esta controversia y de la decisión de retirar *Tilted Arc* aparece en *Public Art / Public Controversy: The Tilted Arc on Trial*, S. Jordan et al. (eds.), Nueva York, American Council for the Arts, 1987.

bertad de expresión» y que está decidido a luchar contra ella, armado con el poder real de las sanciones financieras⁶. Los Estados Unidos están muy lejos de enviar a sus tanques a aplastar a sus estudiantes y estatuas, pero recientemente han pasado por un periodo en el que el arte y varios públicos parciales (en la medida en que están representados por el poder estatal y la «opinión pública») parecen haber estado en una trayectoria de colisión.

La asociación entre el arte público y la violencia no es nada nueva. La caída de cada dinastía china desde la Antigüedad ha estado acompañada de la destrucción de sus monumentos públicos, y la larga historia de las luchas políticas y religiosas en Occidente casi podría reescribirse como la historia de la iconoclastia. La historia del comunismo, desde el *Octubre* de Eisenstein a la cobertura de la caída de la Unión Soviética por parte de la CNN, ha sido enmarcada por imágenes de la demolición de monumentos públicos. La oposición violenta del arte y su público tampoco tiene nada de nuevo. Los artistas llevan mordiendo la mano que los alimenta desde la Antigüedad⁷, e incluso la idea de una «vanguardia» capaz de escandalizar a la burguesía ha sido desechada por varios críticos al vertedero de la historia. La vanguardia, en palabras de Thomas Crow, funciona ahora como «una especie de sección de investigación y desarrollo de la industria cultural»⁸. Los movimientos de oposición, como el Surrealismo, el Expresionismo y el Cubismo, han sido recuperados para el entretenimiento y la publicidad y los gestos más arriesgados del modernismo se han convertido en ornamentos para los espacios públicos corporativos. Si el arte público tradicional identificaba ciertos estilos clásicos como apropiados para encarnar las imágenes públicas, el arte público contemporáneo ha recurrido a la abstracción monumental como su ícono aceptable. Lo que Kate Linker llama «chucherías corporativas» en centros comerciales o en sucursales bancarias no requiere de ninguna relación simbólica ni icónica con el público al que sirve, el espacio que ocupa, o las figuras a las que reverencia⁹. Basta con que sirva como emblema de un excedente estético, una muestra del «arte» que se importa al espacio público para darle un valor añadido.

La famosa postura «antiestética» de gran parte del arte posmoderno, con su rechazo de los cánones modernistas, se puede entender como la última edición de ícono público iconoclasta, la imagen que ofende a su público, en este caso, el público del mundo del arte, además del público «en general». La violencia que se asocia con este arte no puede entenderse al margen de su *carácter público* (*publicness*), especialmente en la forma en que simultáneamente explota y es explotada por los aparatos de publi-

⁶ Sobre las reacciones neoconservadoras contra formas controvertidas de arte subvencionado por el Estado a finales de los ochenta, véase P. Mattick, Jr., «Arts and the State», *Nation* 251, 10 (1 octubre 1990), pp. 348-358.

⁷ G. E. Lessing apunta que la belleza en el arte visual no era sólo una referencia estética para los antiguos, sino una cuestión de control jurídico. Los griegos tenían leyes contra la caricatura y los «pintores sucios» de lo feo eran sujetos a censura. Véase *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, trad. de E. Frothingham [1766], Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1969, pp. 9-10.

⁸ T. Crow, «Modernism and Mass Culture in the Visual Arts», en F. Frascina (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, Nueva York, Harper and Row, 1985, p. 257.

⁹ Véase el importante ensayo de K. Linker, «Public Sculpture: The Pursuit of the Pleasurable and Profitable Paradise», *ArtForum* 19 (marzo 1981), p. 66.

ciudad, reproducción y distribución comercial¹⁰. El escándalo y la teatralidad intrusa de estas imágenes presenta un espejo ante la naturaleza de la imagen mercantilizada y el espectador público al que se dirige la publicidad, la televisión, el cine y el «Arte» con a mayúscula. Si todas las imágenes están a la venta, no ha de sorprendernos que los artistas produzcan imágenes públicas que son difíciles (en todos los sentidos) de «comprar». El arte posmoderno trata, entre otras cosas, de ser difícil de poseer y coleccionar, y gran parte de éste lo consigue existiendo sólo como fragmentos ruinosos, o «documentación» fotográfica. Por supuesto, gran parte de éste también «fracasa» en su intento de resultar inercial y por tanto «triumfa» sobradamente como mercancía estética, como la obra de Andy Warhol demuestra. El hilo común que lleva desde la obra de arte inercial a la comercial es la conciencia más o menos explícita de la «comercialidad» y la publicidad como dimensiones ineludibles de cualquier esfera pública a la que quiera dirigirse. La «cooptación» y la «resistencia» son, por tanto, las máximas éticas de esta esfera pública y de la estética que genera.

Podría parecer, por tanto, que la violencia que se asocia con este arte posee un carácter particularmente desesperado y que a menudo se dirige tanto a la obra en sí como a su espectador. En ocasiones una violencia autodestructiva está inscrita en la propia obra, como en el caso de las esculturas máquinas autodestructivas de Jean Tinguely *Homenaje a Nueva York*, o de la amputación de su propio pene de Rudolf Schwarzkogler, obras que hoy sólo existen como documentación fotográfica¹¹. Con más frecuencia, la violencia que sufre el arte contemporáneo parece al mismo tiempo accidental y predestinada, una combinación de malentendidos por parte de públicos locales o parciales y una cierta fragilidad o cualidad temporal en el propio arte. La historia temprana del monumental *Lipstick* de Claes Oldenburg en la Universidad de Yale es la de una progresiva desfiguración y desmantelamiento. Muchas de las obras de Robert Smithson y Robert Morris han sido destruidas y sólo existen ya en documentos y fotografías. La apertura del arte contemporáneo a la publicidad y a la destrucción pública ha sido interpretada por algunos comentaristas como una especie de agresión artística y como síntoma de su gusto por el escándalo. Una lectura más acertada la reconocería como una vulnerabilidad deliberada frente a la violencia, una estrategia para dramatizar nuevas relaciones entre la obra de arte tradicionalmente «intemporal» y las generaciones transitorias, los «públicos» a los que se dirige¹². Las paredes vandalizadas y llenas de *graffiti* que Jonathan Borofsky instala en los espacios museísticos son una estrategia para reconfigurar la relación entre espacios expositivos privados y públicos, legítimos y «trans-

¹⁰ Scott Burton ha sintetizado este «nuevo tipo de relación» entre el arte y su audiencia: «Se podría llamar arte público. No porque se sitúa necesariamente en lugares públicos, sino porque su contenido va más allá de la historia privada de quien lo hace» (citado en H. Sayre, *The Object of Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 6).

¹¹ Véase Sayre, *The Object of Performance*, pp. 2-3.

¹² Un ejemplo chocante del modo en que un artista puede malinterpretar estas cuestiones aparece en F. E. Hart, «The Shocking Truth about Contemporary Art», *The Washington Post*, 28 de agosto al 3 de septiembre 1989, edición semanal nacional. No extraña nada verificar que Hart sea el escultor responsable del «complemento» figurativo al Memorial de los Veteranos del Vietnam, las figuras monumentales tradicionales de tres soldados erigidas en la zona frente al Memorial.

gresores». La propuesta de Morris de 1981, de instalar las carcassas de bombas nucleares como esculturas monumentales en un hospital de Florida, era al mismo tiempo una extensión lógica de la tradición de escultura pública (la exhibición pública de armas obsoletas) y una imitación irónica de la afirmación de que dichas armas habían «salvado vidas americanas» en la Segunda Guerra Mundial¹³.

La pregunta que se plantea naturalmente es: ¿es el arte público inherentemente violento o una provocación a la violencia? ¿Está la violencia inscrita en el monumento, en su propia concepción? ¿O es la violencia sólo un accidente que le ocurre a ciertos monumentos, algo relacionado con las fortunas de la historia? El registro histórico sugiere que si la violencia fuera sólo un accidente que le sucede al arte público, se trata de un accidente que está siempre esperando a suceder. Los medios y materiales principales del arte público son la escultura de piedra y metal, una cuestión no tanto de elección como de necesidad. «Una escultura pública», ha dicho Lawrence Alloway, «debería ser invulnerable o inaccesible. Debería tener la fuerza material para resistir un ataque o ser fácilmente limpiada, pero también necesita de una estructura formal que no quede destrozada por sus alteraciones»¹⁴. La violencia que rodea al arte público es más que la omnipresente posibilidad de un accidente, el desastre natural o el acto arbitrario de vandalismo. Gran parte del arte público mundial —memoriales, monumentos, arcos del triunfo, obeliscos, columnas y estatuas— posee una referencia directa a la violencia en forma de guerra o conquista. Desde Ozymandias a César, a Napoleón o Hitler, el arte público ha servido como una especie de monumentalización de la violencia y nunca de forma tan poderosa como cuando presenta al conquistador como un hombre de paz que impone un código napoleónico o una *pax Romana* sobre el mundo. La escultura pública que resulta demasiado franca o explícita acerca de esta monumentalización de la violencia —ya se trate de los relieves del palacio asirio del siglo IX a.C., o de la propuesta de una escultura con carcassas de bombas de Morris de 1981— puede ofender la sensibilidad de un público empeñado en reprimir su propia complicidad con la violencia¹⁵. La noción misma de arte público tal como la hemos heredado no puede separarse de lo que Jürgen Habermas ha llamado «el modelo liberal de esfera pública», un espacio pacificado diferenciado de sus dimensiones económicas, privadas y políticas. En este campo ideal, los ciudadanos desinteresados pueden contemplar un emblema transparente de su propia apertura y solidaridad y deliberar sobre el bien común, libres de coacciones, violencia o intereses privados¹⁶.

¹³ Véase R. Morris, «Fissures», manuscrito inédito, Guggenheim Museum Archives, véase también el capítulo 8.

¹⁴ L. Alloway, «The Public Sculpture Problem», *Studio International* 184, 948 (octubre 1972), p. 124.

¹⁵ Véase L. Bersani y U. Dutoit, «The Forms of Violence», *October* 8 (primavera 1979), pp. 17-29, donde se ofrece una importante crítica de la «narrativización» de la violencia en el arte occidental y un análisis de la alterativa que sugieren los relieves del palacio asirio.

¹⁶ Habermas introdujo este concepto por primera vez en *Structural Transformation of the Public Sphere*, trad. de T. Burger y F. Lawrence, Cambridge, MIT Press, 1989. Este libro se publicó en Alemania por primera vez en 1962 y desde entonces se ha convertido en el centro de una extensa literatura. Véase también el breve artículo enciclopédico de Habermas «The Public Sphere», trad. de S. Lennox y F. Lennox, en *New German Critique* 1, 2 (otoño 1974), pp. 49-55, y la introducción a éste que ofrece Peter Hohendahl en el mismo nú-

La idea ficticia de la esfera pública clásica es que incluye a todo el mundo; lo cierto es que sólo puede ser constituida gracias a la exclusión rigurosa de ciertos grupos: los esclavos, los niños, los extranjeros, los que no tienen propiedades y (de forma más evidente) las mujeres¹⁷. Parecería que la idea misma de «público» hubiera partido de la unión de dos palabras bien diferentes, *populo* (la gente) y *pubes* (hombres adultos). La palabra *público* bien se podría escribir con la «b» entre paréntesis para recordarnos que durante gran parte de la historia humana la autoridad política y social se ha derivado de una esfera «pública», no de una pública. Esto parecería ser así incluso cuando la esfera pública se personifica en una figura femenina. Los famosos ejemplos de monumentos femeninos a los principios inclusivos de la civilidad pública y el poder de la ley —Athenas representando la justicia imparcial ateniense, la Diosa de la Razón simbolizando la racionalización de la esfera pública en la Francia revolucionaria, la Estatua de la Libertad dando la bienvenida a las masas que llegaban desde cada puerto— han presidido siempre sobre sistemas políticos que rigurosamente excluían a las mujeres de cualquier tipo de papel público¹⁸.

Quizá parte del poder que asociamos con el Memorial a los Veteranos de Vietnam de Washington DC tenga que ver con el modo en que transgrede e invierte las convenciones monumentales para expresar y reprimir la violencia de la esfera púb(lic)a (figura 72). El VVM es antiheroico, antimonumental, una herida o cicatriz en forma de V, la huella de una violencia sufrida y no (como es convencional en los memoriales de guerra) de una violencia ejercida en el servicio de una causa gloriosa¹⁹. Consigue la universalidad del monumento público no a base de erigirse sobre su entorno para trascender lo político, sino de introducirse bajo lo político hasta un sentimiento compartido de una herida que nunca curará, o (de forma más optimista), una cicatriz que nunca se borrará. Su legibilidad no es narrativa: no se rememora ningún episodio heroico, como la imposición de la bandera norteamericana en Iwo Jima, sólo la abrumadora cronología indiferenciada de violencia y muerte, catalogada por los más de 57.000 nombres inscritos sobre las paredes de mármol negro. La única otra señal legible es la «V» enorme grabada sobre la tierra, un monograma o inicial ambivalente que parece estar siniestramente sobredeterminado. ¿Se refiere a Vietnam? ¿A una «Victoria» pírrica? ¿A los propios Veteranos? ¿A la Violencia que sufrieron? ¿Es posible evitar entenderla como un antitipo literal de la «esfera pública» representada tradicionalmente con el monumento fálico, una Vagina de la Madre Tierra que se abre

mero de la revista, pp. 44-48. Debo agradecer la ayuda de Miriam Hansen y Lauren Berlant con este tema tan complejo y crucial.

¹⁷ Véase J. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988, p. 3.

¹⁸ Rey Chow apunta que la «Diosa de la Democracia» en la plaza de Tiananmén reproduce el «síndrome de King Kong» en el que el cuerpo de la mujer blanca sirve para unir el cisma entre «la razón instrumental ilustrada y el barbarismo-que-acecha-tras-el-Muro», la «producción del hombre blanco y la destrucción del monstruo» (Chow, «Violence and the Other Country», p. 26).

¹⁹ Véase C. Griswold, «The Vietnam Veteran's Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography», *Critical Inquiry* 12, 4 (verano 1986), p. 709. Griswold lee el VVM como un símbolo del «honor sin gloria».

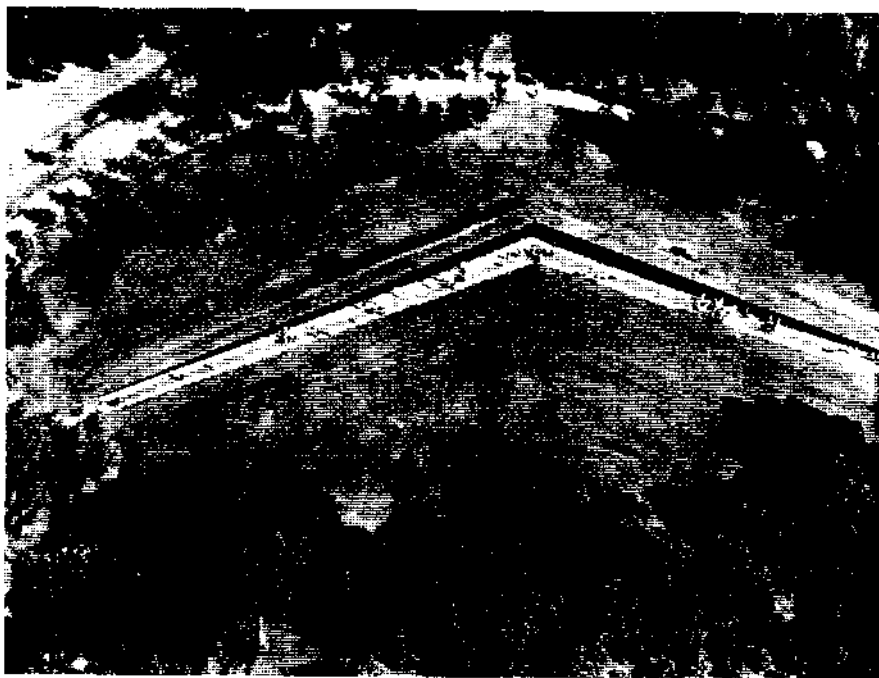


Figura 72. Vista aérea del Memorial a los Veteranos de Vietnam. Fotografía de Richard Hofmeister, Oficina de servicios de impresión y fotográficos de la Smithsonian Institution. De *Reflections on the Wall: The Vietnam Veterans Memorial*, Harrisburg, PA, Stackpole Books, 1987.

para recibir a sus hijos, como si el suelo americano abriera sus piernas para mostrar las heridas inscritas en sus partes pudendas?

Sin embargo, al tiempo que este monumento parece invertir las valencias simbólicas del memorial de guerra tradicional, parece reinscribirlas a un nivel más sutil. Las partes de la Madre Tierra son todas hombres (el «complemento» de Frederick Hart, con sus tres GIs masculinos, hace esta exclusión de las mujeres más visible). Y aunque con frecuencia se alude a la autoría del VVM por parte de una mujer chino-americana para explicar su forma pacifista, la etnicidad de Maya Lin no parece más que una irónica nota al pie para un memorial que (como era de suponer) no dedica ningún espacio al sufrimiento de los vietnamitas. Si el VVM funciona como obra de arte público no es porque consiga «curar» las heridas del pasado o reabrir las con formas de violencia crítica: sólo consigue mantener abierto el espacio entre estas posibilidades, del mismo modo que una cicatriz indeleble provoca una serie indefinida de narrativas y contranarrativas²⁰.

²⁰ Estos problemas, y la sugerencia de que la «cura» que proporciona el VVM podría tener tanto que ver con la amnesia nacionalista y el revisionismo histórico como con la conmemoración crítica, aparecen comentados por M. Sturken en «The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veteran's Memorial», *Representations* 35 (verano 1991), pp. 118-142. Véase también el capítulo 8, donde aparecen los comentarios de Robert Morris al VVM.

Debería quedar claro que la violencia que se asocia con el arte público no es sólo una abstracción indiferenciada, como tampoco lo es la esfera pública a la que se dirige. Puede que la violencia esté, en cierto sentido, «codificada» en el concepto y práctica del arte público, pero el papel específico que desempeña, su estatuto político o ético, la forma en que se manifiesta, las identidades de aquellos que la ejercen y la sufren, se encuentra siempre inscrito en circunstancias particulares. Podríamos distinguir tres formas básicas de violencia en las imágenes del arte público, cada una de las cuales puede interactuar con las demás de varias formas: (1) la imagen como un *acto* u *objeto* de violencia, que en sí misma violenta a los espectadores, o que «sufre» la violencia como objetivo del vandalismo, la desfiguración o la demolición; (2) la imagen como *arma* de violencia, una herramienta para el ataque, la coacción, la presión o para formas más sutiles de «dislocar» el espacio público; (3) la imagen como *representación* de la violencia, ya se trate de la imitación realista de un acto violento, o de un monumento, un trofeo, un memorial u otra huella de una violencia pasada. Cada una de estas tres formas resulta, en principio, independiente de las demás: una imagen puede ser un arma de violencia sin representarla; puede ser objeto de violencia sin ser jamás utilizada como arma y puede representar la violencia sin ejercerla ni sufrirla nunca. Sin embargo, estas tres formas de violencia a menudo están relacionadas. Se dice que la pornografía es una representación de la violencia contra las mujeres y un arma de ésta, que debería ser destruida y cuya distribución pública debería ser prohibida²¹. La imagen propagandística es un arma de guerra que, evidentemente, participa de forma diferente de cada una de estas tres formas de violencia, dependiendo de las circunstancias. La relación entre la pornografía y la propaganda es una especie de versión desplazada de la relación entre el arte «privado» y el «público»: la primera proyecta unas imágenes fetichistas que, en teoría, quedan relegadas a la «esfera privada» de la sexualidad; la segunda proyecta unas imágenes totemistas o idólatras que, en teoría, se dirigen a una esfera pública específica²². Sin embargo, en la práctica, la «excitación» privada y la «movilización» pública no pueden ser confinadas a sus esferas correspondientes: la violación y la sublevación son los «excedentes» de la economía de violencia codificada en las imágenes públicas y privadas.

La eliminación de la frontera entre las imágenes públicas y las privadas es lo que hace que sea posible, e incluso necesario, conectar la esfera del arte público «propriadamente dicho», o tradicional (obras de arte instaladas en lugares públicos por parte de agencias públicas y con cargo a las arcas públicas), con el cine, un medio de arte público en su sentido extenso o «impropio»²³. Aunque a veces se dice que el cine es el arte público más importante del siglo veinte, deberíamos dejar claro el tipo

²¹ Véase C. Mackinnon, *Feminism Unmodified*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987, esp. pp. 172-173 y 192-193.

²² La distinción entre totemismo y fetichismo se explica en mi «Tableau and Taboo: The Resistance to Vision in Literary Discourse», *CEA Critic* 51 (otoño 1988), pp. 4-10, y en el comentario que aparece en el capítulo 8.

²³ Véase M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991, p. 7: «En cierto nivel, el cine constituye una esfera pública propia... al mismo tiempo, el cine intersecciona e interactúa con otras formaciones de la vida pública...».

de reajustes que ambos términos —«público» y «arte»— requieren para que se dé ese giro. El cine no es un «arte público» en el sentido clásico estipulado por Habermas: se encuentra profundamente implicado en el mercado y en la esfera de la publicidad comercial-industrial que sustituyó lo que Habermas llamaba el público que «debata sobre cultura» por un público que «consumía la cultura»²⁴. No tenemos por qué aceptar la afirmación habermasiana de que la esfera pública clásica (basada en el «mundo de las letras») ha sido «reemplazada por un mundo de consumo cultural pseudopúblico o cuasiprivado» para darnos cuenta de que su distinción fundamental entre una esfera pública utópica y el mundo real del comercio y la publicidad es lo que subraya la distinción entre el arte público «propriadamente dicho» y el giro «impropio» hacia el cine, un medio que no es ni «público», ni «arte» en este sentido propiadamente dicho (y utópico).

La yuxtaposición entre arte público y cine comercial ilumina un número de características contrastables, cuyas diferencias se encuentran bajo considerable presión, tanto en el arte contemporáneo como en la práctica cinematográfica reciente. Una diferencia evidente entre el arte público y las películas es el contraste respecto a la movilidad. De todas las formas de arte, el arte público es el más estático, estable y fijo en el espacio: el monumento es un objeto fijo, generalmente rígido, diseñado para permanecer en su sede durante todo el tiempo²⁵. Por el contrario, las películas se «mueven» de todas las formas posibles: en sus representaciones, su circulación, su distribución y su capacidad de respuesta a las fluctuaciones del gusto contemporáneo. Se supone que el arte público ocupa un espacio pacífico y utópico, una sede que pertenece por igual a todos los ciudadanos libres e iguales, cuyos debates, exentos de motivos comerciales, intereses privados o coacción violenta, conforman la «opinión pública». Las películas se ven en salas comerciales que sirven para privatizar aún más al espectador, al aislarlo e inmovilizarlo en la oscuridad. El arte público se erige detenida y silenciosamente, mientras que sus espectadores se mueven en relaciones sociales recíprocas de festivales, encuentros masivos, desfiles y citas. Las películas se apropian de todo el movimiento y el sonido, permitiendo sólo las citas furtivas y privadas de los amantes y el autoerotismo.

El contraste más marcado entre el cine y el arte público aparece en las tendencias características de cada medio en relación a la representación del sexo y la violencia. El arte público tiende a reprimir la violencia, velándola con un estatismo de espacios monumentalizados y pacificados, del mismo modo que vela la desigualdad de los géneros al representar la esfera pública masculina con los cuerpos monumentalizados de mujeres. El cine tiende a expresar la violencia, escenificándola como un espectáculo que llega a su clímax, del mismo modo que pone de relieve la desigualdad entre los géneros a base de fetichizar, en lugar de monumentalizar, el cuerpo femenino. El sexo y la violencia quedan terminantemente prohibidos en el espacio público y, por tanto, la plaza resulta ser la sede favorita de la insurrección y la trasgresión simbólica, a través

²⁴ Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, pp. 159-160.

²⁵ La retirada del *Tilted Arc* resulta aún más remarcable (y premonitoria) atendiendo a esta fuerte presunción de permanencia.

de la desfiguración del monumento, con una ocurrencia habitual y casi ritual²⁶. La representación del sexo y la violencia está permitida en el cine y por lo general se presupone (incluso los censores lo presuponen) que se va a reproducir en otro lugar, en las calles, los callejones y en lugares privados.

He trazado estas distinciones tradicionales entre el cine y el arte público no para afirmar que son verdades irrefutables, sino para abocetar el contexto convencional contra el que las relaciones de ciertas prácticas contemporáneas de cine y de arte público podrían ser entendidas, su horizonte común de resistencia, por decirlo de algún modo. Gran parte del arte público reciente se resiste a, y critica de forma evidente, su propia sede y el estatus fijo y monumental que se requiere de ésta; gran parte de ella aspira, de forma bien literal, a la condición de cine en la forma de documentación fotográfica o cinematográfica. Ahora me voy a centrar en una película que aspira a la condición de arte público, tratando de ejercer una forma de resistencia parecida dentro de su propio medio y elevando un espejo a la economía de violencia codificada en las imágenes públicas²⁷.

.....

En mayo de 1989 traté, sin conseguirlo, de ir a ver una proyección anticipada de la película de Spike Lee *Haz lo que debas* en la Universidad de Chicago. Los estudiantes de la universidad y del barrio habían hecho cola durante seis horas para conseguir sus entradas gratis y ninguno de ellos parecía interesado en librarse de ellas a ningún precio. Spike Lee se personificó al final de la película y se quedó hasta pasada la medianoche respondiendo las preguntas de la muchedumbre que no cabía en la sala. Este acontecimiento resultó ser una vista previa no ya de la película, sino también de la recepción de la misma. Lee pasó gran parte de su verano respondiendo a preguntas acerca de esta película en entrevistas de televisión y prensa escrita; el *New York Times* escenificó un simposio instantáneo de expertos en etnicidad y violencia urbana; y las proyecciones de la película (especialmente en salas urbanas) adquirieron el carácter de un festival: los miembros de la audiencia en Nueva York, Londres, Chicago y Los Ángeles gritaron su apreciación a la pantalla y al resto del público.

²⁶ El destino del Muro de Berlín resulta una perfecta ilustración de este proceso de desfiguración en tanto que transformación de un monumento público en receptor de fetiches privados. Mientras el Muro estuvo en pie sirvió como una obra de arte público, tanto en su estatuto oficial como en su estatuto no oficial, como un lienzo en blanco donde expresar la resistencia pública. A medida que fue descompuesto en piezas, sus fragmentos se fueron retirando para ser expuestos como trofeos en colecciones privadas. A la vez que el proceso de reunificación de Alemania continúa, estos fragmentos podrán llegar a significar la nostalgia por el monumento que expresaba y forzaba su división.

²⁷ Con la frase «economía de violencia» me refiero, estrictamente, a una estructura social en la que la violencia circula y se intercambia como divisa de interacción social. El «comercio» de insultos se podría llamar trueque o intercambio «en especies»; las partes del cuerpo (sobre todo los ojos y los dientes) también pueden ser intercambiadas, junto a los golpes, las miradas, las amenazas y los primeros golpes. Esta economía se presta a caer en una inflación rápida y descontrolada, de modo que (bajo las circunstancias adecuadas) a una agresión que podría haber sido trivial (pisarle las zapatillas a alguien, romper una radio), se le comienza a dar una importancia radicalmente desmesurada. Como divisa, la violencia resulta notoria y apropiadamente inestable.



Figura 73. La «Pared de la Fama» de la película de Spike Lee *Haz lo que debes* (*Do the Right Thing*).

La película también se ganó la censura de varios críticos y espectadores. Fue denunciada como una llamada a la violencia e incluso como un *acto* de violencia por espectadores que consideraron que su representación del *guetto* resultaba denostadora²⁸. La película se desplazó desde la esfera pública comercial habitual del «consumo de cultura» a la esfera del arte público, el campo del público que «debate sobre cultura», un giro que quedó marcado de forma más evidente por su exclusión de la categoría de «mejor película» en los Oscar. Ahora que la recepción de esta película se va retirando hacia la historia cultural de finales de los ochenta de los Estados Unidos, quizá sea posible valorar su importancia como algo más que una «sensación pública» o un «fenómeno popular». *Haz lo que debes* se está estableciendo rápidamente no sólo como una obra de arte público (un «logro monumental», según la retórica de la industria), sino como una película *acerca* del arte público²⁹. La película cuenta la his-

²⁸ La reseña de Murray Kempton (*New York Review of Books*, 28 de septiembre de 1989, pp. 37-38) quizás haya sido la más históricamente abusiva de todas las reseñas hostiles. Kempton condena a Spike Lee como un «sensacionalista» ignorante de la historia afroamericana y culpable de poseer una «pobre percepción de su propia gente» (p. 37). La opinión que le merece Mookie, el personaje que interpreta el propio Spike Lee en la película, es aún más virulenta: Mookie «no es sólo un espécimen inferior de una gran raza, sino que está por debajo del mínimo de decencia de la humanidad» (p. 37).

²⁹ Una de las cosas más interesantes que sucedió con la recepción tardía de *Haz lo que debes* fue su rápida canonización como la «obra maestra» de Spike Lee. Los críticos que echaron pestes de la película en 1989 la utilizan ahora como ejemplo de lo mejor y más auténtico de su obra, para poder así echar pestes de sus películas más recientes (sobre todo de *Malcolm X*).



Figura 74. Buggin' Out mirando a la «Pared de la Fama» en la película de Spike Lee *Haz lo que debes*.

toria de múltiples esferas públicas étnicas, de la violencia que circula entre estos públicos parciales y dentro de ellos, y de la tendencia de esta violencia a fijarse sobre imágenes específicas: objetos simbólicos, fetiches, iconos públicos o ídolos.

La imagen pública específica que se encuentra en el centro de la violencia en *Haz lo que debes* es una colección de fotografías, un conjunto de fotografías publicitarias firmadas de estrellas italoamericanas del deporte, el cine y la música popular, enmarcadas y colgadas en la «Pared de la Fama» en la famosa pizzería de Sal, en la esquina de Stuyvesant y Lexington Avenue, en Brooklyn (figura 73). Un joven con gafas llamado «Buggin' Out» (que es lo más parecido a un «activista político» que aparece en la película) lanza un desafío sobre esta exposición, preguntándole a Sal por qué no hay imágenes de americanos negros en la pared (figura 74). La respuesta de Sal apela a los derechos de la propiedad privada: «Si quieres a tus hermanos en la Pared de la Fama, abre tu propio negocio, entonces podrás hacer lo que quieras. Mi pizzería: italoamericanos solamente en la Pared de la Fama». Cuando Buggin' Out insiste, alegando que los negros deberían tener algo que decir en esa pared, pues es su dinero el que mantiene el negocio de la pizzería, Sal se arma con un bate de béisbol, un emblema públicamente reconocido tanto del estilo de vida americano como de la reciente violencia de los blancos sobre los negros. Mookie, el chico de los repartos de Sal (que interpreta Spike Lee), disuelve la situación haciendo que Buggin' Out se vaya de la pizzería. Como venganza, Buggin' Out intenta organizar, sin mucho éxito, un boicot de todo el barrio a la pizzería, y el conflicto entre el público negro y el negocio privado del blanco comienza a cocerse a fuego lento a lo largo del caluroso día de verano. Smiley, un hombre negro tartamudo

y casi analfabeto que vende copias de una fotografía única que muestra a Martin Luther King y Malcolm X juntos, trata de vender sus fotos a Sal (que parece estar dispuesto a ser flexible), pero es ahuyentado por el hijo de Sal, Pino. Sal es asaltado por otra forma de «arte público» cuando Radio Raheem entra en la pizzería con su estéreo a todo volumen sonando con «Fight the Power», de Public Enemy. Finalmente, cuando llega la hora de cerrar, Radio Raheem y Buggin' Out vuelven a entrar en la pizzería de Sal con la radio a todo volumen para demandar de nuevo que haya personas negras en la Pared de la Fama. Sal rompe la radio con su bate de béisbol, Raheem empuja a Sal por encima del mostrador y comienza a asfixiarlo. En la revuelta que sigue, la policía mata a Radio Raheem y se marcha con su cuerpo, dejando a Sal y a su hijo solos frente a una insurrección del barrio. Mookie arroja un cubo de basura por la ventana de la pizzería y la muchedumbre acaba saqueando y quemando el local. Al final, cuando el fuego se está apagando, Smiley entra en las ruinas y cuelga su fotografía de King y Malcolm (figura 75) en la humeante Pared de la Fama.

La Pared de la Fama de Sal ejemplifica las principales contradicciones del arte público. Está situada en un lugar que se podría describir, igualmente, como una estancia pública y un negocio privado. Al igual que la esfera pública liberal clásica, se apoya en el fundamento de la propiedad privada que sale a la luz cuando su inclusividad pública es puesta en duda. El repetido refrán de Sal a lo largo de la película, con el que expresa tanto su apertura y hospitalidad hacia el público como su «derecho» a reinar como un déspota en su «propio lugar», es una definición simple de lo que su «lugar» es: «Esto es América». En tanto que «arte», la pared de Sal se encuentra en el umbral entre la estética y la retórica, funcionando al mismo tiempo como ornamento y como propaganda, tanto una colección privada como una declaración pública. El contenido de su declaración ocupa un umbral parecido, el espacio del guión de la designación «italoamericano», un híbrido de identificaciones étnicas particulares e identidades públicas generales. La Pared es importante para Sal no sólo porque muestre a italianos famosos, sino porque se trata de famosos *americanos* (Sinatra, DiMaggio, Liza Minnelli, Mario Cuomo) que han hecho posible que los italianos piensen en sí mismos como miembros de pleno derecho de la esfera pública general. La Pared es importante para Buggin' Out porque significa la exclusión de la esfera pública. Esto podría parecer extraño, ya que el barrio está lleno de representaciones públicas de héroes afroamericanos por todas partes: una enorme valla publicitaria con una imagen de Mike Tyson se divisa sobre la pizzería de Sal, dibujos infantiles decoran la acera y el *graffiti* marca mensajes subversivos, como «Tawana dijo la verdad», sobre las paredes; las camisetas de Magic Johnson, las zapatillas Air Jordan y toda una serie de joyas y peinados exóticos hacen que los personajes parezcan anuncios ambulantes del «orgullo negro»; además, el mundo sonoro del film está imbuido de una «Pared de la Fama» musical, toda una natología de los grandes del jazz, el blues y la música popular que emanan de la emisora de radio de la tienda de Mister Señor Love Daddy, a sólo dos puertas de la pizzería de Sal.

¿Por qué no son estas muestras de autorrespeto negro suficientes para Buggin' Out? Creo que la respuesta tiene que ver con que son sólo muestras de autorrespeto, de orgullo negro, y lo que Buggin' Out quiere es el respeto de los blancos, el reconocimiento

de que los afroamericanos también son americanos con guión, como los italianos³⁰. Los espacios públicos accesibles a los negros en la película son *sólo* públicos y sólo en esa forma en que la esfera de la publicidad industrial-comercial (una esfera que, por supuesto, incluye las películas) resulta accesible a los negros. Al igual que los espacios públicos en los que aparecen los atletas y cómicos negros, estos espacios rara vez pertenecen a los propios negros; son un recordatorio de que las figuras públicas negras siguen siendo en gran parte la «propiedad» de una corporación propiedad de los blancos, ya se trate de una franquicia de deportes, una compañía de discos o una distribuidora de cine. Así pues, los espacios públicos en los que los negros alcanzan su prominencia son no más que meras sedes de publicidad o de unas artes de resistencia marginadas; la desfiguración del espacio público que simboliza el *graffiti* y no una verdadera esfera pública en la que puedan entrar como ciudadanos iguales. Los espacios de la publicidad, a pesar de su *glamour* y magnitud, no son tan importantes como la pequeña pieza de «verdadera América» que representa la pizzería de Sal, el espacio regentado por blancos, semiprivado y semipúblico, un espacio liminal en el que se fundamenta la verdadera pertenencia a la esfera pública americana. La única pieza de arte público «propriadamente dicho» que aparece en la película es un mural alegórico al otro lado de la calle, frente a la pizzería, y permanece conscientemente marginado; la cámara nunca se detiene lo suficiente en él como para permitir que descifremos sus complejas imágenes. El mural es una especie de residuo arcaico de un momento pasado de la lucha negra por la igualdad, cuando el «orgullo negro» era suficiente. En *Haz lo que debas*, los negros ya tienen orgullo de sobra; lo que quieren y no consiguen es el reconocimiento y respeto de los blancos.

Sin embargo, la película no sugiere que integrar la Pared de la Fama resolvería el problema del racismo y permitiría la entrada de los afroamericanos en la esfera pública como americanos de pleno derecho. Probablemente la contradicción fundamental que sugiere la película acerca de todo el asunto del arte público es su simultánea trivialidad y monumentalidad. En un sentido preciso, la Pared de la Fama constituye la «causa» de la mayor violencia de la narrativa, y también sólo una mera muestra o síntoma de ésta. El boicot de Buggin' Out no consigue el respaldo del barrio, que, por lo general, considera que su plan es un gesto que no sirve para nada. La integración racial del símbolo público, como la de la estancia pública, sólo constituye una aceptación pública testimonial. La participación real en la esfera pública debe ser algo más que testimonial: implica una participación económica plena. En la medida en que los negros no posean la propiedad privada en esta sociedad, seguirán permaneciendo en una categoría parecida a la del arte público, meros ornamentos para (o desfiguraciones de) el espacio público, estatuas que entretienen y caricaturas abstractas, en lugar de seres humanos plenos.

Spike Lee ha sido acusado de racismo por algunos críticos, por mostrar un mundo de estereotipos negros en esta película: Tina, la dura y malhablada nena sexy del *ghetto*; Radio Raheem, la sombría amenaza con su radiocasete a todo volumen; «Da Mayor», el borracho del barrio; «Mother Sister», la matriarca dominante y sentenciadora que se sienta en la ventana todo el día posando como la madre de Whistler. Lee incluso se da

³⁰ Debo a Joel Snyder esta distinción entre autorrespeto y reconocimiento.

un papel a sí mismo como un estereotipo, un vividor vago y traicionero que reúne su dinero, abandona a su hijo y traiciona a su jefe movilizándolo a la multitud para que destruyan la pizzería. Pero no basta con llamar a estos estereotipos «poco realistas»; desde otro punto de vista, son representaciones muy realistas de las imágenes públicas de los negros, las caricaturas que se imponen sobre ellos y que (en ocasiones) ellos mismos interpretan. Ruby Dee y Ossie Davis, a los que Lee da el papel de la Matriarca y el Borracho, han participado desde hace mucho tiempo en la construcción fílmica de estas imágenes y el comentario de Dee acerca del papel de los mayores negros es perfectamente consciente de esa historia: «Cuando te haces mayor en este país, te conviertes en una estatua, un monumento. ¿Y qué le ocurre a las estatuas? Los pájaros se cagan sobre ellas. La vida de un mayor tiene que consistir en algo más que eso»³¹. La película sugiere que la vida tiene que consistir en algo más que en eso también para las generaciones más jóvenes, que parecen estar en peligro de acomodarse en un nuevo repertorio de imágenes estereotipadas. Es como si la película quisiera crear unos personajes que son imágenes publicitarias con seres humanos atrapados dentro de ellas, luchando por liberarse de sus corazas para participar realmente en el espacio público en el que son expuestas.

Esta «liberación» de la imagen pública es lo que la película dramatiza y en ella consiste la violencia que la empapa. Gran parte de esta violencia es meramente trivial o irritante, tiene que ver con gestos de exposición pública, como cuando un forastero *yuppie* irlandés (que hasta lleva una camiseta de Larry Bird) pisa los Air Jordan de Buggin' Out; parte de esta violencia es erótica, como la danza de Tina como boxeadora femenina con la que comienza la película, y parte de la violencia es sutil y poética, como la escena en la que Radio Raheem sale de su sombrío silencio, apaga su radiocasete y canta un rap directamente a cámara, puntuando sus frases con puñetazos, con sus puños adornados con enormes anillos dorados inscritos con las palabras «Amor» y «Odio». Las reacciones negativas hacia la película tienden a centrarse obsesivamente en la destrucción de la pizzería, como si la violencia contra la propiedad fuera la única violencia «real» en toda la película. El asesinato de Radio Raheem se suele pasar por alto como si fuera sólo un eslabón en la cadena narrativa que conduce hacia el espectáculo apoteósico de la pizzería en llamas. Spike Lee también ha sido criticado por mostrar este espectáculo; la película ha sido denunciada repetidamente como una llamada a la violencia, o, por lo menos, como una defensa de la insurrección contra la propiedad blanca como acto de violencia justificable en la comunidad negra. Los comentaristas se han quejado de que la insurrección no está suficientemente motivada, o de que se coloca ahí sólo por el espectáculo que proporciona, o por demostrar una tesis³². En particular, Spike Lee ha sido criticado por permitir que el perso-

³¹ Citado en el libro de S. Lee y L. Jones *Do the Right Thing: A Spike Lee Joint*, Nueva York, Simon and Schuster, 1989, pie de foto a la imagen 30.

³² Terrence Rafferty («Open and Shut», reseña de *Haz lo que debes* en *The New Yorker*, 24 de julio de 1989) formula todas estas quejas. Rafferty: (1) reduce la película a una tesis sobre «la inevitabilidad del conflicto racial en América»; (2) sugiere que el final violento sólo parte de «el sentimiento de Lee como cineasta de que necesitaba una conflagración al fin»; y (3) compara desfavorablemente la película de Lee con *Mean Streets* y *Taxi Driver* de Martin Scorsese, donde «los arranques de violencia finales se generan completamente desde dentro». Lo que Rafferty

naje de Mookie se «libere» de su actitud pasiva, evasiva y no comprometida en el momento crucial, cuando arroja el cubo de basura a través de la ventana.

El acto de Mookie dramatiza el problema de la violencia y el arte público escenificando un acto de vandalismo contra un símbolo público y específicamente rompiendo el panel de vidrio de la ventana que marca la frontera entre la propiedad pública y la privada, entre la calle y el interés comercial. La mayoría de los comentarios negativos sobre la película han interpretado esta acción como una declaración política, como si Spike Lee estuviera diciendo que los intereses afroamericanos deberán defenderse a base de destrozar los negocios que pertenecen a los blancos. Por supuesto, Lee se arriesga a que lo interpreten de este modo en el acto mismo de escenificar este espectáculo para su potencial monumentalización como declaración pública, una imagen claramente legible que todos los públicos potenciales pueden leer como una amenaza o un modelo. El hecho de que este acontecimiento haya emergido como el centro de la principal controversia sugiere que no resulta legible, o por lo menos no tan transparente como podría parecer. Los motivos de Spike Lee como escritor y director —ya sea el de ofrecer una declaración política, dar a la audiencia el espectáculo que quiere, o cumplir su propósito narrativo— no están nada claros. Y los motivos de Mookie como personaje son igualmente problemáticos: cuando menos, sus acciones parece estar sujetas a múltiples determinaciones privadas: irritación con Sal, frustración por su trabajo sin futuro, rabia por el asesinato de Radio Raheem, todas las cuales no tienen ningún contenido político o «público». Al nivel más íntimo de todos, la acción de Mookie apunta hacia las ansiedades respecto a la violencia sexual que hemos visto codificadas en otros monumentos públicos. En opinión de Mookie, Sal ha tratado de seducir a su hermana Jade (a la que hemos visto en una relación casi incestuosa con Mookie en la escena del principio), y Mookie ha advertido a su hermana de que nunca deberá volver a la pizzería (este diálogo se escenifica delante de la pared de ladrillos de la pizzería, donde un mensaje de grafiti pintado con aerosol dice «Tawana dijo la verdad», una evocación de otro caso indescifrable de violencia sexual fuertemente publicitado). Las ansiedades privadas de Mookie respecto a su virilidad (la cantinela con la que lo acosa su novia Tina es «¡Sé un hombre, Mookie!») están profundamente inscritas en su acto público de violencia contra el símbolo público de dominación blanca.

Pero las explicaciones privadas y psicológicas distan mucho de acotar todo el significado del acto de Mookie. Otra explicación igualmente convincente consideraría que romper la ventana constituía una intervención ética. En el momento en el que Mookie toma su decisión, la multitud está vacilando entre atacar la pizzería o asaltar a sus dueños italoamericanos. El acto de Mookie desvía la violencia de las personas y la dirige hacia la propiedad, la única opción disponible en ese momento. Se podría de-

no considera es que: (1) la película articula explícitamente unas tesis que se oponen radicalmente a su miope lectura (sobre todo, el canto a la paz y la armonía de Love Daddy con el que concluye la película *Mi gente, mi gente*, un discurso lleno de ecos de la autobiografía de Zora Neale Hurston); (2) que la conflagración final puede haberse escenificado deliberadamente —como sucede con gran parte de la película— como un *evento escénico y teatral* para poner de relieve cierto requisito del medio; (3) que las convenciones psicológicas del neorrealismo italoamericano, con sus motivaciones «interiores» para la violencia, forman parte del problema que se examina en *Haz lo que debas*.

cir que Mookie «hace lo que debe», al salvar vidas humanas sacrificando la propiedad³³. Sin embargo, aún más fundamental es el hecho de que el propio Spike Lee «hace lo que debe» en ese momento, al romper la ilusión del realismo cinematográfico e intervenir como el director de su propia obra de arte público, asumiendo personalmente la responsabilidad por la decisión de retratar y llevar a cabo un acto de violencia contra la propiedad privada. Esta elección libera a la película de la justificación *narrativa* de la violencia, de su legitimación por la ley de la causa y el efecto o por la justicia política, y la muestra como el puro efecto de *esta* obra de arte en este momento y lugar. El acto tiene mucho sentido como una pieza de teatro brechtiano, que con una mano le da a la audiencia lo que quiere y con la otra se lo quita.

Podríamos llamar a *Haz lo que debes* una pieza de «arte público violento», en todos los sentidos relevantes: como representación, como acción y como arma de violencia. Pero también se trata de una obra de violencia *inteligente*, por hacernos eco de las palabras de Malcolm X con las que concluye la película. No rechaza la alternativa de la no violencia articulada por Martín Luther King en el otro epígrafe de la película (a fin de cuentas, esto es una película, un acto de violencia simbólico y no «real»); reposiciona tanto la violencia como la no violencia en tanto que estrategias dentro de una lucha que simplemente constituye un hecho imposible de erradicar en la vida pública americana. Puede que la película esté impregnada de violencia, pero a diferencia de las películas de «Rambos negros» que tan buena aceptación tienen entre el público americano, se toma la molestia de diferenciar esta violencia con imágenes ética y estéticamente precisas. La película ejerce violencia sobre sus espectadores, insistiendo para que «luchemos contra el poder» y «hagamos lo que debemos», pero nunca infravalora la dificultad de localizar precisamente el poder contra el que debemos luchar y lo que debemos hacer para luchar contra éste. Una imagen de propaganda prefabricada de corrección política o ética, un monumento público para «legitimar la violencia» es justo lo que la película se niega a ser. Se trata, más bien, de un monumento a la resistencia, a la «violencia inteligente», un conjunto de imágenes *ready-made* que reconfigura un espacio local: literalmente, el espacio del *ghetto* negro, figurativamente, el espacio de las imágenes raciales públicas en la esfera pública americana. Al igual que la Diosa de la Democracia en la Plaza de Tiananmén, la película se enfrenta a la imagen pública desfigurada del poder legítimo, que sostiene la antorcha de la libertad con las dos manos, una inscrita con *Odio* y la otra con *Amor*.

Ahora podremos estar en posición de medir la distancia que separa los trágicos acontecimientos de la primavera de 1989 en China del impacto de una película de Hollywood que casualmente se estrenó en el mismo momento. La distancia entre es-

³³ Fue Arnold Davidson quien primero me sugirió esta interpretación, quien a su vez la escuchó de David Welberry, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Standford. Recibió una confirmación independiente por parte de la audiencia que escuchó este texto en conferencias en Harvard, California Institute of the Arts, Williams College, University of Southern California, UCLA, Pasadena Art Center, el taller de Estudios Americanos de la University of Chicago, el Coloquio de Historia del Arte de Chicago y la conferencia de Sculpture Chicago sobre «Arte en lugares públicos». Me gustaría agradecer a todos los participantes en estas conversaciones sus numerosas y provocadoras preguntas y sugerencias.

tos dos acontecimientos y las imágenes que los pusieron en el punto de mira puede parecer demasiado grande para ser calibrada. Pero es precisamente la distancia entre lo monumental y lo trivial, entre la violencia en «otro país» y en el propio, la que debe ser valorada si queremos construir una imagen, menos que una teoría, de la circulación de la cultura visual en nuestro tiempo. La Diosa de la Democracia dio imagen a un efímero monumento utópico y revolucionario que parece crecer en estatura a medida que se aleja de nuestro recuerdo. Durante un breve momento puso en el punto de mira la posible emergencia de una sociedad civil democrática dentro de un orden cultural y político que ha sufrido la violencia de la represión estatal durante siglos. *Haz lo que debes* utiliza su retórica utópica y revolucionaria en un escenario mucho más pequeño (una calle de Brooklyn) y su desafío al poder establecido es mucho más problemático y equívoco. Si la Diosa declaraba simbolizar las aspiraciones de una mayoría, una esfera pública inclusiva, la película de Spike Lee articula la desesperación de un público minoritario y parcial que pide a la mayoría que abra las puertas a la esfera pública como promete la retórica oficial. La violencia de *Haz lo que debes* puede ser local, simbólica o incluso «ficticia» en contraste con la masacre de la Plaza de Tiananmén, pero se refiere de forma inequívoca a la violencia generalizada, incesante y muy real contra los afroamericanos en los Estados Unidos, tanto la violencia física directa como la represión policial, de la que el asesinato de Radio Raheem es un ejemplo, y la violencia económica a largo plazo perpetrada por la mayoría blanca.

Quizá el contraste más evidente entre la Diosa y *Haz lo que debes* es el sentimiento (sin duda incorrecto³⁴) de que la primera es una imagen de la «pureza» revolucionaria, mientras que la segunda constituye un impuro repertorio de imágenes de compromisos, negociaciones y traiciones. La mayor crítica que se le ha hecho a Spike Lee es que es simplemente otro «populista corporativo», que vende su propia celebridad como estrella y como director, utilizando sus principios progresistas para conseguir contratos de publicidad con la Corporación Nike³⁵. La ventaja de este ataque *ad hominem* es que ahorra mucho tiempo: no hace falta siquiera que uno vea *Haz lo que debes* (ni los anuncios ingeniosos e irónicos que Spike Lee hizo para Nike), porque uno ya sabe que Lee es un capitalista.

Por otro lado, si se está dispuesto a conceder que el capital corporativo constituye la condición real y existente en la que es posible hacer películas con posibilidad de

³⁴ Sin duda, la «pureza» de la Diosa de la Democracia queda comprometida por la mezcla de fuentes y motivaciones que desempeñaron un papel en su producción y su efecto. Como apunta Wu Hung, «no se trataba de una copia» de la Estatua de la Libertad, y sin embargo «debía su forma y su concepto» a «otros monumentos existentes», sobre todo a la imagen de una «mujer joven y sana», específicamente la de «una estudiante femenina», para representar un nuevo concepto de esfera pública («Tiananmen Square: A Political History of Monuments», p. 110). Además, los motivos de los estudiantes iban desde el idealismo revolucionario a la demanda de «meras» reformas para prevenir la corrupción gubernamental y promover la expectativa de intercambios más abiertos con las economías capitalistas. Sin duda, algunos observadores vieron la estatua como una apelación al verdadero espíritu del maoísmo bajo el retrato desfigurado.

³⁵ Esta acusación la lanza Jerome Christensen en «Spike Lee, Corporate Populist», *Critical Inquiry* 17, 3 (primavera 1991), pp. 582-595. Una respuesta más detallada aparece en mi texto «Seeing Do the Right Things», en el mismo número de la revista, pp. 596-608.

circulación pública, entonces uno tiene que mirar a la obra y calibrar su valor³⁶. *Haz lo que debes* tiene mucho sentido como película que trata del populismo corporativo, una crítica de los efectos del capital en la comunidad multiétnica americana. La película muestra cómo se vive en una comunidad en la que no hay ninguna imagen pública utópica, ni ningún monumento con el que simbolizar las aspiraciones colectivas, una comunidad donde la identidad personal se construye en gran medida por el fetichismo de la mercancía: desde las zapatillas de Air Jordan a los jerseys de Magic Johnson, a la joyería de diseño y las cajas de resonancia de grandes proporciones.

Sin embargo, el significado de estos fetiches no se confunde con etiquetarlos de fetichistas. Son tratados de forma crítica, con ironía, pero sin el desprecio generalizado y la condescendencia con la que normalmente se trata a los «meros» fetiches. El estereo de Radio Raheem es una parte tan importante de sí mismo, como la pizzería de Sal (y su Pared de la Fama) lo son para él. Ambos constituyen objetos comerciales y vehículos para la propagación de declaraciones públicas respecto a la identidad personal. Incluso la imagen que más se acerca en toda la película a ser un tótem público y sagrado, la fotografía de King y Malcolm X dándose la mano, ha sido convertida por Smiley en mercancía. El momento en el que pega esta imagen —con todas sus connotaciones de amor y odio, violencia y no violencia— a los restos humeantes de la Pared de la Fama es el momento en el que la película se acerca más al tipo de apoteosis que consiguió la Diosa de la Democracia al enfrentarse al retrato desfigurado de Mao.

Si *Haz lo que debes* contiene una moraleja para los que quieren continuar con la tradición del arte público y la escultura pública como una empresa utópica, un «atreverse a soñar» con una esfera pública más humana y extensa, ésta posiblemente se encuentre en la primera frase de la película, que pronuncia la voz ubicua de Love Daddy: «¡Despierta!». El arte público siempre se ha atrevido a soñar, proyectando fantasías de una esfera pública monolítica, uniforme y pacificada, un dominio que se encuentra más allá del capitalismo y al margen de la historia. Lo que parece necesitarse ahora, y lo que muchos artistas contemporáneos tratan de ofrecer, es un arte público crítico que sea franco respecto a sus propias contradicciones y a la violencia codificada en su propia situación; un arte que se atreva a despertar a una esfera pública de resistencia, lucha y diálogo. Cómo negociar exactamente esta frontera entre la lucha y el diálogo, entre el argumento de la fuerza y la fuerza del argumento, sigue siendo una pregunta sin resolver, una pregunta abierta, como las dos manos de la Diosa de la Democracia o las dos caras de la revolución en la fotografía de Smiley.

³⁶ Una de las afirmaciones más asombrosas del ensayo de Christensen es su tratamiento de la cinematografía de Lee como «la expresión más avanzada del género emergente del arte corporativo» (p. 589), un desarrollo en el que «las películas... se están convirtiendo rápidamente en anuncios móviles para la publicidad corporativa» (p. 590). Esta «emergencia» y «transformación» les resultará sorprendente a los historiadores del cine que han detectado los vínculos entre la publicidad corporativa y el cine en los albores de la industria. Véase M. Hansen, donde se habla de la comercialización del oso de peluche en el cine temprano, en su «Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism and Public Life», *Camera Obscura* 22 (enero 1990), pp. 51-71, y J. Gaines, *Contested Culture: The Image, the Voice and the Law*, Chapel Hill, North Carolina, University of North Carolina, 1991, especialmente su análisis de las mercancías que «acompañaban» al cine, «los bienes y servicios de consumo que se han relacionado con el estreno de una película» (p. xiii).



Figura 75. AP / Wide World Photo, fotografía de Martin Luther King, Jr. y Malcolm X. «La violencia como forma de conseguir la justicia racial es impráctica e inmoral. Es impráctica porque constituye una espiral descendiente que culmina con la destrucción de todos. La antigua ley del ojo por ojo deja a todo el mundo ciego. Es inmoral porque busca humillar al oponente, en lugar de conseguir su entendimiento; busca aniquilar en lugar de convertir. La violencia es inmoral porque se alimenta del odio y no del amor. Destruye comunidades y hace que la hermandad se vuelva imposible. Deja a la sociedad en un monólogo y no en un diálogo. La violencia acaba por derrotarse a sí misma. Crea amargura en los supervivientes y brutalidad en los destructores» (Martin Luther King, Jr., «Where Do We Go From Here?», *Strive toward Freedom: The Montgomery Story*, Nueva York, 1958, p. 213).

«Creo que hay mucha gente buena en América, pero también hay mucha gente mala en América y los malos son los que parecen tener todo el poder y estar en posición de bloquear las cosas que tú y yo necesitamos. Dado que ésta es la situación, tú y yo tenemos que preservar el derecho a hacer lo que es necesario para acabar con esta situación, y esto no quiere decir que apoye la violencia, sino que, al mismo tiempo, no estoy en contra de utilizar la violencia en defensa propia. Ni siquiera lo llamo violencia cuando es en defensa propia, lo llamo inteligencia» (Malcolm X, «Communication and Reality», en J. H. Clarke [ed.], *Malcolm X: The Man and His Times*, Nueva York, 1969, p. 313).



DE LA CNN A JFK

Soy lo bastante viejo para recordar un tiempo en el que ir al cine significaba ir también a ver un noticiario. Quizá sea ésa la razón por la que la yuxtaposición de la CNN a *JFK* tiene tanto sentido para mí. Nunca he podido superar la idea de que las noticias son tan sólo otro tipo de películas, y viceversa. Que *JFK* sea, al menos en parte, una película sobre las noticias de la televisión y que la cobertura de la CNN de la guerra de 1991 en el Golfo Pérsico estuviera repleta de ecos de películas de guerra también hace que el enlace sea apropiado. Pero la CNN y *JFK* comparten una proximidad histórica, al igual que los acontecimientos que enmarcan un extraño año en la historia de la cultura americana. El año 1991 comenzó, para los espectadores americanos, con la guerra más fuertemente publicitada de la historia americana y acabó con la reconstrucción cinematográfica del asesinato de Kennedy, el acontecimiento más publicitado, en el que *JFK* se representa como una guerra secreta por el control del destino nacional de América. Entre la operación de la CNN Tormenta del Desierto y la «Operación Mangosta» de *JFK* cayeron las sombras mediáticas de lo que hoy se conoce como las «Guerras de Cultura» de América. Éstas son las batallas aún en curso por el alma ideológica de América agotadas en la convergencia de las noticias televisivas y el melodrama. Batallas campales de sexos y razas se escenifican con una intensidad sin precedentes en «eventos» mediáticos como las audiencias de Clarence Thomas / Anita Hill o la campaña de David Duke. Las teorías de la conspiración detallan la infiltración en la educación universitaria americana de militantes de lo «políticamente correcto» y lamentan el relevo del mundo del arte por parte de las feministas, los homosexuales y las minorías étnicas. En pocas palabras, para los americanos que vieran las noticias por televisión, 1991 fue un año de guerra y publicidad —no solamente la publicidad o representación de la guerra, sino también la guerra hecha por medios publicitarios y por representaciones—. La película *JFK* de Oliver Stone es la perfecta coda a un año semejante.

No quisiera tratar aquí de las diferencias obvias y numerosas entre las películas y las noticias televisivas, aunque es un tema de un considerable interés, o ensayar los

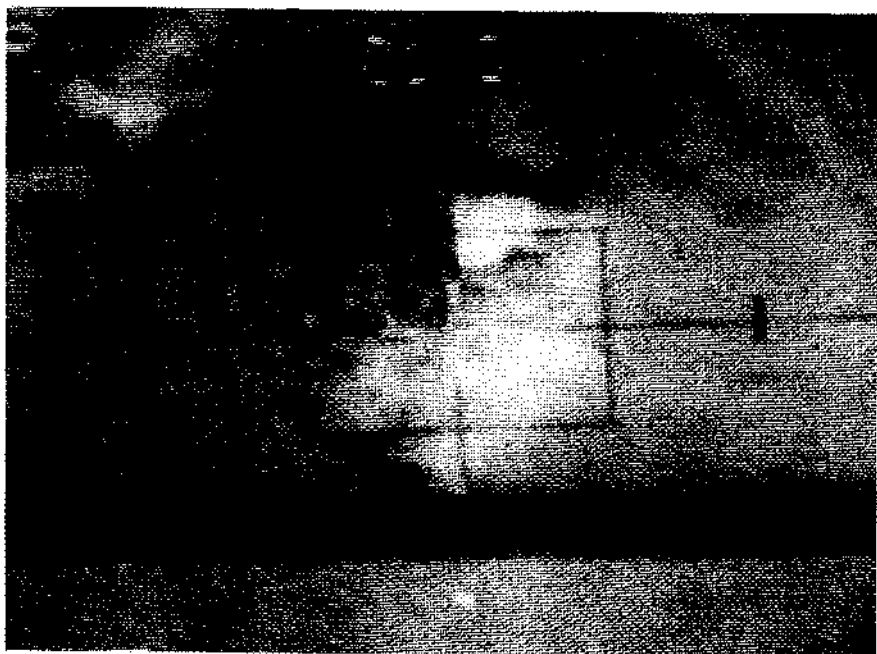


Figura 76. Foto de «Ground Zero»: imagen televisiva transmitida desde la punta de una «bomba inteligente», fotografía de Nadine L. McGann tomada de *Operation Desert Storm*, de la CNN.

muy bien documentados modos en los que la televisión americana fue «censurada» y manipulada por los militares o cómo se «distorsionó la verdad» sobre la guerra del Golfo Pérsico¹. Quiero, en su lugar, comparar dos escenarios melodramáticos que captan la imaginación del espectador americano de 1991 y analizar el impacto de estas representaciones en el discurso público. El asesinato de Kennedy y la Operación Tormenta del Desierto son percibidos, ambos, como los principales puntos de inflexión de la historia americana, la primera señalando el comienzo de la era Vietnam, la otra marcando la transición entre el final de la Guerra Fría y el descubrimiento del «Nuevo Orden del Mundo» de George Bush. Ambos acontecimientos fueron también puntos de inflexión en la historia de la televisión americana, al alcanzar ambos unos índices de audiencia sin precedentes. La oficina de relaciones públicas de la CNN estimó que un billón de personas en ciento ocho naciones vieron su cobertura de la Guerra del Golfo². El asesinato de Kennedy llevó a los espectadores hipnotizados a una

¹ Una excelente descripción de la parcialidad de la cobertura televisiva americana de este evento aparece en W. Hoynes, «War as Video Game: Media, Activism, and the Gulf War», en C. Peters (ed.), *Collateral Damage*, Boston, South End Press, 1992, pp. 305-326. Una crítica de la oposición básica entre «imparcialidad» y «parcialidad» como términos relevantes para un análisis de las noticias televisivas aparece en I. Connell, «Television, News and the Social Contract», *Screen 20*, 1. Connell rechaza, como lo hago yo también, la «teoría de la conspiración» acerca de la cobertura de las noticias televisivas, a favor de un análisis ideológico que enfatiza la colaboración entre la mitología popular, los intereses parciales y el profesionalismo periodístico.

² Coronel general P. Smith, *How CNN Fought the War*, Nueva York, Birch Lane Press, 1991, p. xi.



Figura 77. Dallas, November 24, 1963, fotografía de Bob Jackson del asesinato de Lee Harvey Oswald por Jack Ruby.

comunidad instantánea internacional de espanto y duelo, mientras que la Operación Tormenta del Desierto provocó respuestas de horror, ansiedad y fascinación ante el espectáculo de una guerra que combinaba lo último en alta tecnología de comunicación electrónica y de armamento. Un emblema apropiado de la convergencia de la guerra, la representación y el espectáculo público son las famosas secuencias de imágenes retransmitidas desde el morro de las bombas inteligentes cuando descendían sobre su objetivo (figura 76), llevando a un deslumbrado público americano directamente al corazón de la destrucción masiva. El momento correspondiente en el reportaje televisivo del asesinato de Kennedy sería, supongo, el momento en el que Jack Ruby disparó a Lee Harvey Oswald durante una retransmisión televisiva en vivo (figura 77).

Estas dos imágenes tipifican muchas de las diferencias entre la Tormenta del Desierto de la CNN y el JFK de Oliver Stone, simplemente a nivel de su estilo de representación. La imagen de Tormenta del Desierto es abstracta, como el monitor de un juego de vídeo. Representa una guerra de reconocimiento aéreo y cartografiado electrónico en la que rara vez aparecen cuerpos (a excepción de los cuerpos en peligro de las heroicas personalidades televisivas). La imagen de Oswald es corpórea, visceral e íntima; su peligrosidad se realizó en la transmisión instantánea de un disparo de pistola cercano al estómago. Se trata de una pieza perfecta de material en bruto para una película que explora incesantemente el cuerpo humano y asalta el cuerpo del espectador. El objetivo de Stone no es tanto el de hacernos ver como el de hacernos *sentir* la realidad física del cráneo de Kennedy siendo destrozado por el tiro de un rifle. Hasta se nos fuerza a que veamos la autopsia del presidente, incluyendo el momento en el que su cerebro se derrama de la cavidad craneal y en el que un cirujano introduce su dedo en una herida abierta (figura 78).

Se podría objetar que éstas simplemente son diferencias en el contenido objetivo de dos acontecimientos históricos radicalmente diferentes, el asesinato de un solo in-



Figura 78. JFK: detalle ampliado del dedo del cirujano en la herida.

dividuo y el despliegue de una enorme campaña militar. A esto sólo puedo responder que hubiera sido posible representar ambos acontecimientos de formas muy diferentes. El asesinato de Kennedy se puede representar (y así se ha hecho) como un acontecimiento remoto y abstracto, cuya realidad física no podrá nunca ser recuperada, un producto de fuerzas que permanecerán invisibles e intocables para siempre, incluso incognoscibles e insignificantes. La guerra a gran escala se puede representar (y así se ha hecho) de formas inmediatas y palpables tanto en el cine como en la televisión. Por ejemplo, *Platoon* de Oliver Stone destaca por el modo en que refleja la realidad física del combate. En este respecto se ajusta a lo que se podría llamar el estilo dominante de la representación televisiva de la guerra de Vietnam. Vietnam se representó, sobre todo, como una guerra acerca del cuerpo humano. Recordar Vietnam es recordar la cobertura televisiva de los cuerpos caídos en combate, de los innumerables ataúdes cubiertos por banderas, de las masacres, las atrocidades, los entierros masivos y las imágenes singulares, como la niña vietnamita desnuda con su carne en llamas por el napalm (imagen 79) y los soldados americanos mutilados regresando a casa.

Así pues, la imagen abstracta proporcionada para la televisión por los sensores remotos y robóticos de las «bombas inteligentes» no es sólo una característica accidental del modo en que esta guerra se ha afrontado, sino un elemento crucial de su construcción narrativa general. Uno de los principales objetivos de la presentación de la Guerra del Golfo Persa ante el público americano fue el de borrar la huella del cuerpo de la imagen. El general Schwarzkopf anunció desde el principio que no habría «cuerpos caídos» ni «bolsas de cuerpos» en esta guerra. En lugar de ello, nos quedamos con el eufemismo «sacos de restos humanos» y con la negativa estricta a dar cifras de víctimas,



Figura 79. *Trang Bang, June 1972*, fotografía de Nick Ut. Fotografía de Associated Press.
AP / Wide World Photos.

especialmente de víctimas iraquíes, que aún no han sido proporcionadas de modo oficial por el Pentágono. Lo más parecido a una «crisis» en la aceptación pública de la Operación Tormenta del Desierto ocurrió cuando Peter Arnett, de la CNN, infringió la norma acerca de no mostrar cuerpos, mostrando imágenes de civiles iraquíes asesinados por una bomba «inteligente». El senador Simpson, de Wyoming, rápidamente etiquetó a Arnett de «simpatizante» de Iraq y el analista militar de la NBC Harry Summer sugirió que podría haber sido culpable de traición³. Los líderes militares y políticos fueron enviados rápidamente a importantes programas de televisión para controlar la circulación de las noticias, con eufemismos acerca del «daño colateral» y (en el caso del difunto senador Tower) negando directamente que los cuerpos hubieran existido. Incluso la representación «velada» de nuestros propios muertos estaba prohibida en esta guerra. La cobertura mediática de los funerales militares y la descarga de ataúdes cubiertos en banderas estaba estrictamente censurada. Fue una guerra sin cuerpos o lágrimas para el público americano, pero, al mismo tiempo, fue una guerra llena de un sentimiento de peligro, paranoia y violencia espectacular⁴.

³ Véase Smith, *How CNN Fought the War*, p. 32. La crítica se extendió incluso a Ted Turner, que rápidamente fue etiquetado como «Bagdad Ted», un consorte apropiado para su nueva novia, «Hanoi Jane».

⁴ El otro momento fue cuando la CNN recibió respuestas negativas por parte de sus espectadores cuando mostró las conferencias de prensa de pilotos norteamericanos capturados que tenían el rostro cubierto de cardenales por las palizas recibidas.

Las razones de la censura sobre la representación del cuerpo no son difíciles de entender. Schwarzkopf rechazó contar los cuerpos caídos por razones estéticas, como una forma de llevar las cuentas de mal gusto, morbosa y desmoralizadora. Pero la razón más fundamental fue la de construir Operación Tormenta del Desierto como, al mismo tiempo, la antítesis y el antídoto a Vietnam. Cualquier militar sabe que la Guerra del Vietnam se perdió porque perdió el apoyo del público americano. La pérdida del apoyo público por lo general se achaca a la cobertura mediática de la guerra. En ocasiones, a Vietnam se le llama la primera «guerra televisiva»: introdujo en los hogares del público americano imágenes espantosas de cuerpos humanos mutilados en sobrecogedoras cantidades. La CNN y la prensa americana en general colaboraron plenamente en el proyecto de evocar los recuerdos de Vietnam al tiempo que los borraban, a base de eliminar, tan completamente como fuera posible, cualquier huella del cuerpo humano. Este control sobre la representación de la guerra fue tan crucial para su «éxito» como el control del campo de batalla. Vietnam nos había demostrado a los americanos que las guerras americanas se ganan o pierden en casa, así que la guerra por la publicidad recibió tanta o más atención que la operación militar propiamente dicha.

Una descripción más extensa de esta guerra de relaciones públicas podría considerar no sólo su trabajo negativo —el borrado o «des-escritura» del escenario de Vietnam—, sino también su intento de proporcionar una historia alternativa positiva. La principal fuente de imágenes y materiales narrativos de esta construcción positiva fue la mitología americana de la Segunda Guerra Mundial, preservada en noticieros, fotos y (por supuesto) en las películas, desde (por ejemplo) *El zorro del desierto* a *Patton*. Los héroes mediáticos de la Guerra del Golfo fueron los corresponsales de guerra en Bagdad, con su intrépido código de profesionalismo y su arrugada ropa de república bananera (*Doonesbury* perdió la magnífica oportunidad de enviar a Roland Hedley a la escena). Robert Wiener, el productor ejecutivo de la CNN en Bagdad, deja claro en sus memorias que la Guerra del Golfo fue al mismo tiempo una bonanza financiera para la CNN y una oportunidad de lanzar sus carreras para reporteros ambiciosos⁵. El sumario en vídeo de la Operación Tormenta del Desierto de la CNN está «dedicado» no a los que lucharon en la guerra, sino a «los valientes hombres y mujeres de la CNN». Hunter Thompson alaba a Wiener como «un héroe y un monumento viviente a los cojones y los mejores instintos de nuestra profesión». Nada tiene de extrañar que Wiener nunca dice una palabra crítica acerca de la política que condujo a los Estados Unidos a esta guerra y nunca cuestiona la premisa de que su posición en el «campo cero» proporciona un acceso transparente a la verdad sobre la guerra⁶. El único momento de escepticismo acerca del acceso de CNN Bagdad a la «historia tal como sucede» se expresa en un chiste que Wiener le hace

⁵ R. Wiener, *Live from Baghdad: Gathering News at Ground Zero*, Nueva York, Doubleday, 1992.

⁶ Las palabras de Thompson aparecen en la cubierta del libro de Wiener. No podríamos imaginar qué aspecto tendría ese «monumento a los cojones... de nuestra profesión». Como sería de esperar, Wiener desprecia a los «escribanos» (los periodistas de prensa escrita) que se alejan de la acción y su propia prosa tiene el aire de una novela para muchachos de Tom Swift, animada por numerosas profanidades.

al cámara, Mark Biello, que caracteriza al equipo de la CNN como «los primeros en llegar, los últimos en enterarse⁷».

Por tanto, la Operación Tormenta del Desierto fue una especie de retransmisión utópica de la Segunda Guerra Mundial, que satisfacía todas las fantasías de victoria mediante un aire abrumador de superioridad, relatado por encarnaciones heroicas de Ed Murrow, enfrentadas con un enemigo retratado como la encarnación de Hitler, un padre de mentiras satánico que amenazaba con la madre de todas las batallas. No pretendo negar, por supuesto, que Saddam Hussein era un tirano malvado, cruel y peligroso. Sólo quiero apuntar que su caracterización como Hitler, el carnicero de Bagdad, como un hombre cuyo nombre pronunciado por labios americanos provoca ecos de sodomía y sadismo, tiene más que ver con estrategias de relaciones públicas bélicas que con cualquier análisis político o histórico de los objetivos y consecuencias reales de nuestra guerra en el Oriente Medio. La principal función de esta caricatura era reductora y emotiva, la de simplificar los problemas y convertirlos en una elección moral simple, la de provocar una fiebre de guerra y un odio masivo hacia el enemigo, y la de hacer que el debate racional y la oposición a la guerra parecieran un acto de traición.

Resumiendo, la estrategia de «Sadam como Hitler» fue un arma muy efectiva en la guerra de publicidad que se luchaba en casa, tan efectiva en su uso de imágenes de propaganda como lo fue el modo en que Bush utilizó la raza en los anuncios de «Willie Horton» de la campaña presidencial de 1988. Permitió que la enorme mayoría del público americano celebrara sin ningún reparo el espectáculo de destrucción masiva sobre conscriptos iraquíes en Kuwait y civiles inocentes en Iraq. Permitió que el público viera la restauración de una oligarquía no democrática en Kuwait como un acto moral de liberación. Lo más notable es que ha permitido, por lo menos en parte, una especie de maravillosa amnesia acerca de un extraño resultado de un escenario de la Segunda Guerra Mundial en el que Hitler sigue en el poder, su Gestapo y sus unidades militares de élite están intactas y él continúa masacrando minorías étnicas dentro de sus fronteras. Resulta ser que «nuestro Hitler» tiene un nuevo rol que desempeñar en la política exterior norteamericana: es una fuerza desafortunada pero necesaria para la estabilidad y el orden en la región, o quizá un cabeza de turco conveniente para cualquier presidente de los Estados Unidos que necesite muchas aventuras en el extranjero para promover su papel en las encuestas de opinión pública, una posibilidad que no le ha pasado desapercibida a Bill Clinton.

Creo que no sirve de nada gastar energía en indignación moral por la explotación cínica de la publicidad en la guerra. La administración de Bush no hizo nada inusual al manipular la guerra de representación; lo inusual fue lo bien que hizo su trabajo, lo perfectamente que colaboraron los medios a la hora de vender una guerra presidencial a un público escéptico y suprimir cualquier signo de protesta. Tampoco sirve de nada quejarse de cómo la CNN explotó la guerra como la ocasión de un enorme logro periodístico que fijó los ojos del mundo en una «historia» representada por un solo canal. La CNN no hizo nada inusual al convertir la guerra en una ocasión para

⁷ Wiener, *Live from Baghdad*, p. 3.

mejorar su audiencia. El papel específico de la CNN en la guerra mediática, como dijo su consultor de guerra, el coronel general Perry Smith, fue exactamente análogo al papel de la fuerza aérea en la Guerra del Golfo. Después de un par de días, la CNN «logró una superioridad absoluta del aire sobre los demás canales»⁸. Proporcionó un bombardeo de saturación al público americano, con análisis instantáneos por parte de más de sesenta expertos militares y un flujo constante de oficiales del Departamento del Estado. Ofreció debates «equilibrados» sobre los problemas entre las posturas de extrema derecha, como las de John Tower, y las de derecha moderada, como las de John Mearsheimer, y excluyó rigurosamente las opiniones de los representantes de la postura antibélica. Como dijo el general Smith, el objetivo de la CNN era «no sólo vencer a la competición, sino deshacerse de ella» (p. 7), y lo consiguió en ambos casos. El libro del general Smith se titula «How CNN Fought the War» [«Cómo la CNN luchó en la guerra»], no sólo cómo la «relató». De hecho, puede que ésta sea la primera vez que una gran cadena de noticias americana ha colaborado de forma tan abierta con la maquinaria propagandística del ejército de los Estados Unidos. Retrospectivamente, parece evidente que Peter Arnett sirvió sobre todo para crear la ilusión de que había alguna controversia o inmediatez, y como una figura simbólica en el melodrama de la paranoia y el peligro americano⁹.

.....

Si la Operación Tormenta del Desierto nos demostró cómo el uso estratégico de los medios podía convertir a un público dividido, escéptico o incluso resistente en espectadores cómplices de una masacre de alta tecnología, *JFK* demostró que aún es posible que una sola película administre el equivalente de un tratamiento de choque para un público adormecido y sobreestimulado, que parece estar llegando a un punto de saturación en su capacidad de recibir melodramas bélicos, ya sean públicos o privados, extranjeros o domésticos. Con esto no quiero sugerir que *JFK* haya logrado nada remotamente parecido al golpe de propaganda que consiguió la Operación Tormenta del Desierto. Al contrario, como propaganda *JFK* no tuvo mucho éxito. El efecto inmediato más discernible ha sido una curiosa unanimidad entre los críticos y el público a lo largo del espectro político en decir que se trata de una película terriblemente mala: vulgar, soez, sin gusto y casi completamente fraudulenta como representación histórica. Aparte de eso, *JFK* parece ser un éxito comercial, atrayendo a grandes audiencias (especialmente a gente joven que no se acuerda del asesinato) que salen de la película no sólo convencidas de que Kennedy fue asesinado por la CIA, sino enredadas en discusiones, haciéndose preguntas, a veces incluso hablando con sus padres

⁸ Véase general Smith, *How CNN Fought the War*, p. 6.

⁹ El posterior lanzamiento de un vídeo de la CNN con los «mejores momentos» de su cobertura de la guerra («Tormenta del Desierto» de Turner Home Entertainment) consolida la obra de borrado que llevó a cabo la cobertura en vivo de la CNN. Esta versión condensada elimina casi por completo cualquier huella de las protestas contra la guerra y contiene toda la historia en un marco narrativo construido alrededor de la carrera de George Bush (su «apuesta» histórica en el Golfo) y del ojo de Saddam Hussein, que se trata, gracias al milagro de los gráficos de vídeo, como el marco de un recuento de noventa segundos de la «historia» y el «sufrimiento» árabes.

acerca de este acontecimiento. Es decir, la película ha conseguido generar un espacio diminuto y quizá efímero de discusión pública, no sólo acerca del asesinato, sino acerca del significado de la presidencia de Kennedy y de las consecuencias de la creencia extendida de que Kennedy fue asesinado por una conspiración planeada desde los servicios de inteligencia americanos.

El trabajo narrativo de *JFK* se parece bastante al de *Tormenta del Desierto*. Consigue des-escribir un escenario (la historia de la Comisión Warren acerca del modo en que Lee Harvey Oswald «actuaba sólo» por razones personales, privadas e inescrutables) y situar en su lugar un guión alternativo: que Lee Harvey Oswald era un cabeza de turco que fue atrapado con un *dossier* elaboradamente construido sobre su naturaleza de «simpatizante del comunismo» para desviar la atención de los asesinos reales, que estaban empleados por la CIA. Esta narrativa secreta y compleja queda enmarcada y motivada por una historia más amplia: la CIA, los servicios secretos norteamericanos y toda una serie de intereses resumidos en el «complejo militar-industrial» de Eisenhower veían a Kennedy como una amenaza a su dominio cada vez mayor de la economía americana de la Guerra Fría. En particular, lo que temían era que Kennedy era demasiado «blando con el comunismo», que podría retirarse de Vietnam y llegar a un acuerdo con Castro y Khrushchev. Aunque la conspiración real podría haber sido muy pequeña, implicando a «elementos que actúan por cuenta propia» dentro de la CIA, la conspiración de consenso, de la negación de la posibilidad, del silencio y la permisividad es prácticamente inacabable. Llega hasta Earl Warren y Lyndon Johnson. Continúa hasta el presente en la pared de secretos infranqueables que se permite existir alrededor de las actividades encubiertas de la CIA y en su continuada cooperación con los principales órganos del periodismo norteamericano (*Time-Life*, *The Washington Post*, *The New York Times*, y las principales cadenas televisivas) para tratar de dejar el asesinato en el pasado.

¿Qué es exactamente lo que falla en esta narrativa? ¿De qué modo podría desorientar a un crédulo público americano y cómo se podría evitar que tuviera este efecto? Hay cuatro argumentos básicos que se han utilizado contra *JFK*. El primero es *ad hominem*. Ignora la historia y desacredita al que la cuenta. Se denuncia a Oliver Stone como a un barón de Hollywood loco por el poder, un cineasta vulgar y soez que no se detendrá ante nada para coaccionar o adular a su audiencia. («Creo que la gente que vende sexo tiene más principios que él», George Lardner, *Washington Post*, 19 de mayo de 1991¹⁰.) Jim Garrison, el juez de distrito de Nueva Orleans, cuya narrativa constituye la base de *JFK*, es denunciado como un buscador de publicidad que perdió el caso en los tribunales¹¹. Toda la pequeña industria de investigaciones sobre el asesinato queda ridiculizada por

¹⁰ 19 de mayo de 1991. «Outlook», D1, 4. Lardner, que cubre «asuntos de seguridad nacional» para el *Washington Post* y disfruta de una estrecha relación con la inteligencia de los Estados Unidos, está citando la opinión de Harold Weisberg sobre Stone como una prostituta. La reseña de Lardner supuso la primera «ofensiva preventiva» en el ataque periodístico a *JFK*. Su reseña apareció casi seis meses antes de que la película se estrenase y se basaba en un guión «obtenido por Harold Weisberg».

¹¹ La versión del propio Garrison del tema de la publicidad es que trató, sin éxito, de mantener su investigación confidencial, pero encontró que esto se volvía cada vez más difícil frente a la atención mediática. Véase

su fascinación por detalles mustios y triviales, y su obsesión paranoica con desentrañar la conspiración. El segundo argumento se podría llamar macrohistórico. Niega las alegaciones acerca de las fuerzas que se aliaron contra Kennedy, niega que él se hubiera retirado de Vietnam y denuncia el intento de Stone de reavivar el mito de Camelot, con JFK en el papel del príncipe de la paz caído. Este argumento se convierte rápidamente en *ad hominem*, al meterse en historias feas acerca de los vínculos de Kennedy con la mafia y acerca de su vida sexual¹². O adopta un tono de superioridad moral y declara que el asesinato no tiene ninguna relevancia histórica: «Si a J. F. K. lo mató un solo asesino o una conspiración, tiene tanto que ver con lo que ha sucedido subsecuentemente en la política americana, como si se hubiera resbalado con una muñeca de Caroline y se hubiera roto el cuello en la habitación de los niños de la Casa Blanca» (Alexander Cockburn, *The Nation*, enero 6-13, 1992, p. 6). El tercer argumento es microhistórico. Hace agujeros en los detalles, rescata testimonios contradictorios, ofrece hipótesis alternativas. Tiende a desvariar hacia la indeterminación: nunca sabremos quién lo hizo ni por qué («Casi tres décadas de exámenes, casi siempre independientes y no oficiales, del acontecimiento, prácticamente no han producido ninguna respuesta», Terrence Rafferty, *The New Yorker*, 13 de enero de 1992, p. 73¹³).

El cuarto y final argumento es el cinemático /estético. A diferencia de los demás, por lo menos reconoce que *JFK* es una película, una obra de la imaginación y no un documento histórico. Pero encuentra esta película vulgar, con una retórica forzada. Le molesta que la película trate a los espectadores como a niños, que juegue con ellos a un juego inagotable de «mostrar y decir» para reforzar cada uno de sus argumentos. Considera de mal gusto las escenas de la autopsia y constante regodeo en el cuerpo. Piensa que el modo de tratar las vidas privadas tanto de Garrison como de los conspiradores no es más que un manojo de clichés y estereotipos (a Garrison se le muestra como un hombre de familia decente y normal, cuya felicidad doméstica queda interrumpida por una panda de conspiradores pervertidos, homosexuales y de derechas). La capacidad de coacción de la película, su apelación a mitos nostálgicos y populistas de la inocencia americana y su explotación de la homofobia (el fundamento inconsciente de la paranoia, según Freud) han llevado a algunos comentaristas a relacionar

On the Trail of the Assassins, Nueva York, Warner Books, 1988, capítulo 13, donde se expone la versión de Garrison del asalto de los media a su investigación.

¹² Véase, por ejemplo, C. Hitchens en *The Nation*, 3 de febrero de 1992, p. 114. Hitchens rechaza la idealización de Kennedy como «anticuada» y «reaccionaria». Sin embargo, admite que el hecho de que el ideal se hubiera ido manchando no eliminaba la probabilidad de una conspiración. Simplemente altera la moraleja que se puede derivar de la historia: «El hecho de que Kennedy hubiera sido un mierdas, no demuestra que no hubiese un complot para asesinarlo. De hecho, como muchos padrinos antes de él, podría haber sido asesinado precisamente por las mismas fuerzas que había desatado». La cuestión específica de las intenciones de Kennedy respecto a Vietnam se ha considerado generalmente cerrada por los historiadores profesionales (JFK hubiera aumentado la agresión como lo hizo Johnson; el asesinato no cambió nada). Sin embargo, el libro de John Newman *JFK and Vietnam*, Nueva York, Warner Books, 1992, ha vuelto a reabrir esta pregunta.

¹³ Cfr. D. Rather, en el enésimo «informe» sobre el asesinato de la CBS, ahora provocado por *JFK*, moralizando acerca de la pesada carga de incertidumbre con la que cargan los heroicos periodistas en comparación con la comodidad de la certeza y la convicción de la que disfrutaban los que elaboran teorías conspirativas.

JFK con una estética «fascista»¹⁴. La reseña de Alexander Cockburn sintetiza esta postura: «En un anhelo verdaderamente fascista del “padre-líder” que le ha sido arrebatado a su pueblo por culpa de unos conspiradores, (*JFK*) captura acertadamente el delirio paralizante de lo que, en algunos sectores de la izquierda, se llegó a considerar un análisis y una propaganda maduros¹⁵».

Cockburn tiene sólo parte de razón en sus dos argumentos. En primer lugar, debería haber añadido que este tipo de delirio se llega a considerar «análisis» tanto desde la derecha como desde la izquierda. En segundo lugar, aunque puede que tenga razón en decir que *JFK* es un análisis político o histórico «inmaduro», lo cierto es que se adentra en un territorio extraño cuando declara que no es «propaganda madura». La propaganda, por su propia naturaleza, encaja muy mal con cualquier idea de madurez analítica; su objetivo es la persuasión y la producción de efectos emocionales, no el juicio frío y maduro. Si la madurez significa poder y efectividad, entonces *JFK* ciertamente será maduro, aunque no tan pulido y efectivo como las poderosas fantasías del bien contra el mal que estructuraron las representaciones mediáticas de la Operación Tormenta del Desierto. Al igual que los *managers* de la guerra mediática del Golfo Persa, Stone se dio cuenta de que necesitaba una narrativa moral simple y completa. Entendió que la mejor manera de provocar un impacto emocional sería recrear íntima y corporalmente los acontecimientos clave, de igual modo que los *managers* de Tormenta del Desierto entendieron que la alienación física y el espectáculo lejano serían los medios más efectivos de anestesiar al público americano de las consecuencias de una masacre de alta tecnología. La idealización de Kennedy por parte de Stone y la demonización de los conspiradores se basa en las mismas premisas acerca de la respuesta de la audiencia que produjeron la figura de «Saddam / Hitler» y la «liberación» heroica de Kuwait. Se trata de cálculos maduros basados en una valoración del tema, la audiencia y las realidades económicas de la producción cinematográfica. Al igual que el control mediático de la Operación Tormenta del Desierto, *JFK* es una película de propaganda que utiliza la representación como un arma en la guerra por los corazones y las mentes del público americano.

Dicho esto, será necesario hacer unas cuantas puntualizaciones. La primera y más evidente es que el poder propagandístico de *JFK* se limita a lo que la película puede conseguir con sus sonidos e imágenes. A diferencia de los *managers* mediáticos de la Operación Tormenta del Desierto, Oliver Stone no cuenta con toda una serie de «relaciones públicas» (*spin doctors*) y «valores mediáticos»¹⁶; no posee un partido político,

¹⁴ D. Kehr sugirió que «por mucho que la película invoque la oscura amenaza del fascismo, Stone parece no ser consciente de las tendencias totalitarias en su propio estilo, que sigue siendo uno que promueve la intimidación física y la apelación emocional barata», *Chicago Tribune*, viernes 20 de diciembre de 1991, sección 7, p. 8.

¹⁵ A. Cockburn, *The Nation*, 6-13 de enero de 1992, p. 6.

¹⁶ Por supuesto, Stone dispone del habitual aparato de publicidad que acompaña la distribución de cualquier película de Hollywood y Cockburn (*The Nation*, p. 7) habla oscuramente del «conglomerado» que apoya esta película. Sin embargo, para el impacto público de la película, ha sido mucho más importante la «publicidad gratuita» que le ha proporcionado una infinidad de reseñas hostiles y su tratamiento como un acontecimiento peligroso para la cultura pública americana.

ni un estado de seguridad nacional, ni un enorme aparato militar a su disposición. Cuando los críticos, tanto de la derecha como de la izquierda, arrojan la palabra «fascista» a *JFK*, deberían tener en cuenta que los cineastas fascistas de la Alemania nazi trabajaban sobre todo para el Estado, propagando mitos racistas que harían que la destrucción masiva de gente inocente le pareciera aceptable a un público anestesiado.

Una segunda puntualización tiene que ver con los efectos reales que se pueden atribuir empíricamente a la película. Como hemos visto, el principal efecto de la cobertura televisiva de *Tormenta del Desierto* fue la transformación de un público americano escéptico y dividido en un consenso de aceptación pasiva y consumo de imágenes. Por el contrario, el principal efecto de la película de Oliver Stone ha sido provocar la controversia y el debate. Las quejas que afirman que la película engañará al público americano, inconsciente y crédulo, no parecen encajar con la recepción que de hecho recibió la película. Cuando se estrenó, la portada de *Newsweek* prometía mostrarnos «Por qué no nos podemos fiar de la última película de Oliver Stone»¹⁷. Un año antes, *Newsweek* había dedicado una portada parecida a otra historia, «Cómo las nuevas armas de alta tecnología salvarán vidas». Aunque está bien que se nos recuerde que debemos confiar en nuestras armas (y en *Newsweek*), todavía estoy por conocer a alguien que «se fie» de *JFK* como historia o que se encuentre cómodo con esta película. Por el contrario, la película parece despertar recelos acerca de su propia credibilidad y generar una especie de incomodidad masiva, una ansiedad indefinida que podría ser en parte consecuencia del horror político que desvela y las fantasías privadas que relaciona con ese horror. Aunque, desde luego, la película ha sido *diseñada* por su director para producir un efecto de conversión y convicción en una audiencia a la que trata como maleable e infantilizada, contiene elementos que sirven para menoscabar su propio poder como propaganda y que, por tanto, transfieren ese poder a la audiencia.

Esta cesión del poder hacia la audiencia comienza al nivel más microscópico del montaje. Muchos críticos se quejaron del «mareante barullo» de imágenes (Vincent Canby, *New York Times*) que asaltaba al espectador, pero esta respuesta constituye tanto un testimonio de la resistencia del espectador como de la «confianza» pasiva en las imágenes. Además, los espectadores que han crecido con la MTV (los «niños» a los que Oliver Stone dirige su película) posiblemente no encuentren este «barullo» de imágenes tan sobrecogedor. Para el espectador atento y visualmente educado, las deslumbrantes secuencias de imágenes ofrecen una oportunidad para discriminar entre diferentes niveles de representación y autoridad narrativa. Las rápidas transiciones entre documentos visuales originales (fotografías, material de archivo de noticieros televisivos, simulaciones de la película doméstica de Zapruder) y las recreaciones dramáticas, los modelos y diagramas del juicio, los recuerdos subjetivos, las localizaciones reales, las caras de los actores, los personajes ficticios y los históricos captados cuando reaccionaban al hecho, van tejiendo una densa red de narrativas y argumentos que invita a clasificar y diferenciar, a pesar de que parezca sobrecoger al espectador. Incluso la elección de los actores, que desde el punto de vista de la «intención del director» está claramente

¹⁷ 23 de diciembre de 1991.

dirigida a incrementar la autoridad de la película con la presentación de estrellas reconocibles como Jack Lemmon, Ed Asner, Gary Oldham y John Candy, tiene un efecto curiosamente equívoco. Un crítico dijo que la elección de los actores «perjudica la credibilidad de la película de un modo desternillante, simplemente porque las estrellas eclipsan las figuras de la vida real a las que se supone que están interpretando. Uno sale de *JFK* con la confusa sensación de que Johnny La Rue y la Extraña Pareja han tendido una emboscada a Sid Vicious, que será el chivo expiatorio de Lou Grant»¹⁸.

Esta distancia entre el diseño intencional y el efecto real, entre la coacción retórica y la solicitud de resistencia, se evidencia en la escena en la que Donal Sutherland ofrece un largo monólogo a Kevin Costner en el Mall de Washington DC, con los grandes monumentos a la república dispuestos a su alrededor. Sutherland, que hace el papel de un misterioso «Sr. X», explica el alcance de la conspiración a un Garrison inocente y sorprendido, interpretado por Costner; a su descripción verbal se superponen regularmente materiales visuales: material de archivo de la Comisión Warren, el Jefe del *Estado Mayor Conjunto* y *Lyndon Johnson*, todo ello entremezclado con material documental simulado en blanco y negro, que pretende mostrar a oficiales militares de alto nivel conspirando desde el corazón del Pentágono. ¿Debemos interpretar estas imágenes como ilustraciones de la voz del que habla, lo que Donald Sutherland, como el «Sr. X», recuerda mientras habla? En algunos casos sí (desde luego, cuando el propio Sutherland aparece en estas escenas), pero otros lo que muestran va más allá de lo que el Sr. X podría haber observado. ¿Debemos interpretarlas, entonces, como lo que Jim Garrison, el que escucha, imagina mientras atiende a la narrativa del Sr. X? ¿O debemos interpretarlas como la narrativa visual de la propia película, la visión de un narrador omnisciente y omnipotente que a todos los efectos coincide con el «punto de vista» de Oliver Stone? Creo que la respuesta va desplazándose entre todos estos niveles de autoridad y que estos desplazamientos funcionan tanto para reforzar como para menoscabar la confianza del espectador en la autoridad de la película. Dado que tantos de los documentos visuales «originales» y «auténticos» y la evidencia física asociada con el asesinato (fotografías de Oswald, de la Comisión Warren, de Dealey Plaza o de la autopsia de Kennedy) tienen una autenticidad dudosa o un significado cuestionable, o siguen estando ocultos en archivos secretos, o ya son propiedad «pública» bien conocida, la idea de una autoridad visual segura y uniforme, de una frontera clara entre la historia y la imaginación es justo lo que se le escapa a esta película a pesar de (o quizá debido a) sus esfuerzos por controlar toda la información visual. Oliver Stone acierta al llamar a su película un «mito»: el término es apropiado para describir tanto sus pretensiones de verdad como su estructura narrativa melodramática.

El momento en el que se pone de manifiesto de forma más evidente el doble efecto de esta película —el reclamar la autoridad visual y perder el control de ésta— es el juicio de Clay Shaw, que acaba con su absolución y la derrota ignominiosa de la versión conspirativa de Jim Garrison (y de la propia película). Los materiales visuales que muestran a Clay Shaw en compañía de los conspiradores clave están diseñados para

¹⁸ D. Kehr, «Born on Nov. 22», *Chicago Tribune*, viernes 20 de diciembre de 1991, sección 7.

volvernos escépticos respecto a la justicia del veredicto, pero no nos hacen ser escépticos acerca del juicio del jurado, teniendo en cuenta el material que se les había mostrado. Tampoco constituyen nada parecido a una «prueba» de que Clay Shaw hubiera desempeñado un papel decisorio en el asesinato. Simplemente reavivan las sospechas que llevaron a Garrison a un juicio que sabía que probablemente perdería, no sólo debido a la sospechosa muerte de un testigo decisivo, sino porque al jurado le costaría creer en una historia tan horrible que se resistía a la credibilidad.

JFK representa el momento en el que la narrativa de Garrison se deshace a sí misma, mostrando la respuesta del espectador al que le importa más dentro de la película. Se trata del plano de reacción que muestra a Clay Shaw relajándose y sonriendo al escuchar cómo Garrison llega a los niveles más altos de conspiración. La sonrisa de Shaw nos dice que él ya sabe que está seguro. Garrison (al igual que Oliver Stone y la propia película) ha ido demasiado lejos; nadie se va a creer que Lyndon Johnson y Earl Warren fueron «cómplices a posteriori». Y si nadie cree en el Gran Complot, los pequeños urdidores del complot tienen un lugar en el que esconderse y un motivo para quedarse callados. Cuando Garrison cita a Hitler sobre la efectividad de una Gran Mentira para ocultar un Gran Complot, sabemos que la partida ha terminado. El escepticismo, la sospecha y la duda —todos los recursos intelectuales con los que se podría resistir a la Gran Mentira y el Gran Complot— se ven inmovilizados por la sombra de la paranoia, su atención se desvía desde la historia y la realidad a la mente del escéptico. La acusación pública se convierte en evidencia de una neurosis privada. Las declaraciones acerca del mundo se convierten en síntomas de un estado interior, y las estrategias interpretativas omnívoras de la teoría de la conspiración son consumidas por la hermenéutica igualmente omnívora de la psique. Garrison ni siquiera puede pronunciar el nombre del significado último de su historia en alto: el secreto inconfesable de la política americana debe ser susurrado en el juzgado con una sola palabra. Esa palabra es «fascismo».

«Fascismo» es una palabra poderosa, con la que terminar una discusión pública en el contexto americano. La hemos visto ser aplicada en su forma más tradicional en las representaciones de la Tormenta del Desierto como una guerra contra Hitler y de una manera formalista y descontextualizada en los ataques a *JFK* por ser una película fascista. Garrison la utiliza para describir la conspiración como un golpe de Estado militar y para sugerir, además, que la estructura más amplia de los intereses industriales, militares y mediáticos, al unirse a una ciudadanía pasiva y apática, resultan en una nueva formación cultural llamada fascismo americano. Esto puede no parecernos tan delirante si reflexionamos sobre el hecho de que un mes antes del estreno de *JFK* un miembro declarado del partido nazi americano recibió el cincuenta y cinco por ciento del voto blanco para ser gobernador de Louisiana, el estado natal de Jim Garrison.

Pero a la versión del fascismo que ofrece la película no le preocupan tanto su faceta pública como la sombra de un mundo de privacidad y sexualidad que se encuentra tras ésta. Por lo menos un tercio de *JFK* trata sobre estos asuntos privados, que incluso aquellos espectadores que aplauden la narrativa pública y política desprecian como excrescencias. Algunas preguntas reales se imponen, como qué hace el «romance familiar» de Garrison en esta película y cómo se relaciona con el mundo de sexua-

lidad perversa que se asocia con los conspiradores. La respuesta más evidente es retórica: la narrativa moralista y simplista de Oliver Stone requiere que un hombre de familia americano heterosexual, normal y decente se enfrente a un submundo de sexualidad perversa, un submundo que va desde el ambiente pornográfico del club nocturno de Jack Ruby al sadomasoquismo homosexual de la mansión de Nueva Orleans de Clay Shaw. Al dar el papel de Jim Garrison a Kevin Costner, que se ha convertido en un icono cinematográfico de los valores americanos indígenas, que encarna el béisbol y un «americanismo nativo» sentimentalizado, Stone borra la imagen problemática del verdadero fiscal del distrito de Nueva Orleans y lo enfrenta a unos antagonistas que normalmente están asociados con una violencia incontrolable y con el asesinato (Joe Pesci como David Ferrie, Tommy Lee Jones como Clay Shaw)¹⁹. Puede que el contenido sexual no sea más que un instrumento de propaganda, promoviendo los valores familiares tradicionales americanos y la homofobia tradicional americana, para sugerir que el mal que mata a Kennedy no es sólo una malevolencia conspiradora y secreta, sino una corrupción privada e interna que infecta la familia nuclear americana, corrompiendo los vínculos entre padres e hijos, maridos y mujeres.

Este argumento secundario que sugiere que la verdadera lucha moral se da entre una sociedad secreta homosexual y una familia americana tradicional resulta verdaderamente embarazoso por su crudeza y su ingenuidad, y se trata de uno de los fallos de la película que llevaron a Norman Mailer a decir que *JFK* era «una de las peores grandes películas jamás producidas»²⁰. La pregunta que me gustaría plantear es si las «peores» partes de *JFK* se pueden separar de su «grandeza», o por lo menos (dado que no estoy seguro de que sea una gran película) si se puede separar de aquello que le otorga un poder especial. Mi impresión es que los fallos de la película son todos uno: el delirio de su idealización izquierdista de Kennedy requiere una escenificación igualmente delirante de la homofobia derecha; la crudeza de su narrativa pública requiere una crudeza similar en la esfera privada. Ambas historias se centran incesantemente en el cuerpo, por un lado entendido como una región privada y sexualizada, por el otro como el «cuerpo político» en la forma del cadáver destrozado del presidente. Los momentos más oscuros en esta ecuación incesante entre los cuerpos públicos y los privados se dan cuando Jim Garrison, que todavía sufre el impacto de haber visto el asesinato de Robert Kennedy en la televisión, consigue finalmente hacer el amor a su comprensiva esposa. La perversión hiperactiva de las prostitutas en el club nocturno de Jack Ruby y las fantasías sádicas de la alcoba de Clay Shaw acaban siendo superadas por los tonos necrófilos en la cama marital burguesa.

De hecho, hay un momento en el que parece que la película está utilizando el argumento privado secundario como una parodia explícita del argumento principal. Esto sucede en la escena en la que Garrison, después de una discusión con su mujer acerca de cómo está abandonando a su familia, se sienta con sus hijos en el columpio del porche de la entrada y les explica que papá tiene que trabajar hasta tarde porque

¹⁹ Tengo en mente, específicamente, el papel de Joe Pesci en *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*), de Martin Scorsese, y el papel de Jones como Gary Gilmore, el asesino de *The Executioner's Song*.

²⁰ N. Mailer, *Vanity Fair* (febrero 1992), p. 126.

está tratando de que América siga siendo un país donde los niños pueden crecer en libertad. Como las «escenas de instrucción» públicas (la revelación del Sr. X y las conclusiones de Garrison en el juicio), esta muestra de didactismo viola todas las reglas de la retórica cinematográfica. Intenta persuadir a base de contar y no de mostrar, y (lo que resulta aún más dañino para una película de propaganda) *muestra* el acto de contar como una escena sentimentalista de instrucción paterna. Como propaganda, esta estrategia resulta muy dudosa. Para que la propaganda sea efectiva, debe parecer moderna y al día en su retórica, y debe ocultar, y no exhibir, su ejercicio de la fuerza pedagógica. Los ecos de Frank Capra y Norman Rockwell de esta escena sirven tanto para distanciar como para captar a su audiencia.

No pretendo sugerir que debamos ningún reconocimiento a Oliver Stone por ser «irónico» acerca de su propio estilo autoritario en esta película: *JFK* me parece un logro aún más considerable, una obra verdaderamente «ingenua» de arte cinematográfico²¹. Los talentos especiales de Oliver Stone como director han encontrado en el asesinato de Kennedy el tema perfecto en el momento histórico perfecto. La «autoría» de los efectos de los que hablo se debe tanto a la audiencia nacional de la película de Stone (incluyendo las reseñas negativas), como a cualquier agencia del director. Creo que la audiencia americana se conoce a sí misma, para bien o para mal, en *JFK*, se encuentra con una proyección de su propia fantasía nacional en la intersección de los cuerpos privados y públicos que ofrece la película²². Lo que no encuentra, y lo que hace que ésta no sea una película fascista, es una clara encarnación del mal que trata de exorcizar. No hay ninguna figura «Saddam / Hitler» en la que centrar el odio de la audiencia y distraerla de la eliminación de cuerpos reales que sucede en otro lugar. Por tanto, la hostilidad que provoca *JFK* tiende a desplazarse hacia su director (Oliver Stone, el fascista hambriento de poder), hacia su actor principal (hasta los más fervientes admiradores de *JFK* quieren insistir en que Kevin Costner es el peor actor del mundo) o hacia el propio JFK (el trasgresor sexual, el guerrero ultrafrío, el amigo de la mafia oculto en el cuerpo de un apuesto príncipe).

²¹ Véase la famosa distinción de Friedrich von Schiller entre las formas de arte «ingenuas» y las «sentimentales», como la diferencia entre obras primitivas y míticas, por un lado, e irónicas y autorreflexivas, por el otro. Se podría decir que el logro de la CNN fue la sentimentalización de la Guerra del Golfo en el sentido de Schiller: es decir, la CNN continuamente puso de relieve el carácter mediado de la guerra, escenificándola (como sugieren las memorias del general Smith) como una guerra de cadenas televisivas en la que ésta logró una «superioridad aérea», y tratándola como una mercancía televisiva que podía ser publicitada con elementos adoptados de las miniseries dramáticas (títulos como «Cuenta atrás hacia la confrontación») y del deporte (sobre todo los «telestrators» o «las máquinas de John Madden», que permitían el análisis visual de las fotografías aéreas). El hecho de que las figuras centrales de la guerra televisiva no fueran combatientes reales, sino corresponsales con ropa de república bananera (el vídeo de la CNN está «dedicado a los valientes hombres y mujeres» de la cadena), es crucial para su modernidad y autorreflexividad y, por tanto, para su éxito como propaganda. Por el contrario, *JFK*, aunque está repleta de sentimentalismo, en sí misma no es nada sentimental: no posee ninguna ironía acerca de su propia autoridad y se considera a sí misma un recurso pedagógico para los niños. Podríamos decir que se trata de una obra ingenua en una era sentimental, un intento de crear mitos en la era posmoderna. Debo este argumento a una conversación con John Chandler.

²² Utilizo la noción de «fantasía nacional» en el sentido que ha sugerido Benedict Anderson en *Imagined Communities*, y su aplicación específica a los Estados Unidos en *Anatomy of a National Fantasy* de Lauren Berlant.

Pero ninguna de estas figuras resulta adecuada para el espectro de conspiración que presenta la película, una nueva forma de fascismo que no puede ser demonizada en la persona de un villano en particular, ni idealizada en un padre-líder heroico. El fascismo de JFK no tiene rostro ni cuerpo, se trata de una característica sistémica del Nuevo Orden Mundial delineado por Eisenhower en 1959 y desvelado por la Operación Tormenta del Desierto en 1991: una nueva versión del «complejo militar-industrial», que ahora ha añadido el persuasivo aparato de los medios de comunicación de masas americanos a su arsenal. Una lectura esperanzada de la historia contemporánea nos llevaría a pensar que esta nueva forma «suave» de dominación global por parte del capital, las comunicaciones y la seguridad global producirá finalmente un Nuevo Orden Mundial de paz y cooperación internacional. En la misma semana que se estrenó JFK la revista *Time* declaró «Hombre del año» a Ted Turner, describiéndolo como el «Príncipe de la aldea global» por revolucionar las noticias televisivas, y alabó a la CNN como un «bastión de libertad» que forzaría a los «gobiernos despóticos a llevar a cabo sus actos sangrientos, si se atreven, ante un mundo que observa»²³. *Time* no se molestó en mencionar que la corporación a la que pertenece también posee intereses con capacidad de control en Turner Communications. Tampoco incluyó la masacre en el Golfo Pérsico entre los «actos sangrientos» que se mostraban a un «mundo que observa».

Sin embargo, Ted Turner no es un candidato más apropiado para las fantasías paranoicas que Oliver Stone. A pesar de su megalomanía y sus ambiciones heroicas de «tomar el control y salvarnos a todos» (p. 39), Turner merece aún menos crédito por los efectos específicos de la CNN del que Stone merece por JFK. Al igual que Stone, Turner es, en sus propias palabras, sólo «el hombre adecuado en el lugar adecuado y en el momento adecuado». Por tanto, las preguntas cruciales no tienen que ver con las personas, sino con los lugares, los momentos y los tipos de «adecuación» o de coherencia que éstos revelan. He sugerido que la CNN y JFK sirven como marcos acronímicos de cierto momento en el espacio-tiempo cultural que, a falta de una frase mejor, llamaré simplemente «América, 1991». La tarea de la crítica cultural en este momento y este lugar no está nada clara. Las grandes tentaciones son el melodrama y la paranoia y no se puede decir que las haya evitado en este ensayo, como tampoco tengo claro cómo se podrían evitar. El camino de la crítica no puede imaginarse ya, como se hacía antaño, como un camino elevado hacia un campo utópico de verdad o hacia la conservación de un legado cultural seguro. La crítica no tiene otra opción que trabajar con las condiciones que le son dadas, que cuestionar la adecuación de su propio lugar y momento. Cuando en las películas y las noticias «la historia, mientras sucede», adopta la forma de un melodrama que induce en su audiencia la paranoia, tenemos que recordar que hasta los melodramas tienen sus usos y que incluso los paranoicos tienen enemigos.

²³ *Time*, 6 de enero de 1992, p. 25.

CONCLUSIÓN

ALGUNAS IMÁGENES DE LA REPRESENTACIÓN

Ya no está seguro de si debe trazar una imagen de la teoría indígena,
o construir una teoría de la realidad indígena.
Claude LÉVI-STRAUSS, *Introduction to the Work of Marcel Mauss* (1950)

Supongo que un libro titulado «Teoría de la imagen» debería acabar con una imagen de todo el argumento, una arquitectura visible que proporcione un diagrama de la relación entre todas las partes, dejando al lector con una cuadrícula que puede rellenarse con una cantidad infinita de detalles. Desgraciadamente, no tengo una imagen así que ofrecer. Este libro ha sido compuesto de forma parecida a un álbum de fotografías. Se trata de una colección de instantáneas de problemas específicos que afectan a la representación, dirigidos a ocasiones particulares en un momento histórico concreto que he llamado el final del posmodernismo, la era del «giro pictórico». Si el libro posee una unidad, ésta reside en la insistencia con la que espera múltiples respuestas a unas pocas preguntas: ¿Qué es una imagen? ¿Cuál es la relación entre las imágenes y el lenguaje? ¿Qué interés práctico o teórico tienen estas preguntas?

La lista de conceptos teóricos y términos nuevos que contiene este libro es intencionadamente corta y poco original. Comienza con la «metaimagen» y acaba con la «imagentexto», conceptos que se han tomado de las últimas investigaciones en historia del arte y del estudio de la cultura visual. Esta economía terminológica es en parte resultado de mi convicción de que ya poseemos demasiados metalenguajes para la representación, y de que ningún vocabulario «neutral» o «científico» (la semiótica, la lingüística, el análisis discursivo, etc.) puede trascender o controlar el campo de la representación. En lugar de ello, he ofrecido reflexiones sobre los lenguajes ordinarios de la teoría de las imágenes, las vernáculos indígenas de la representación verbal y visual. Espero que estos términos compensen con su extensión y potencia lo que adolecen en novedad y cantidad. Por ejemplo, la extensión de imagentexto no se limita a la representación visual, sino que abarca también el lenguaje. El giro pictórico no tiene que ver sólo con la nueva importancia de la cultura visual, también tiene consecuencias para la lectura, la lite-

ratura y la alfabetización. Esto significa que los estudios literarios no se pueden limitar simplemente a «añadir» el estudio del cine, la televisión y la cultura de masas a su lista de asignaturas, sin cambiar toda la estructura de la disciplina, y no podrán estabilizar su relación con la historia del arte y la cultura visual con paradigmas de comparación estructural. El concepto mismo de cultura, en tanto que relación entre textos y lectores, sufre un cambio radical cuando se encuentra con su «media naranja», la imagen / espectador que parece un «extranjero residente» dentro de su propia casa.

Como he sugerido varias veces a lo largo de este libro, la fuerza de estos conceptos es bastante negativa. Forman parte de un esfuerzo des-disciplinar cuyo resultado final no puede aún imaginarse. Si estuviera obligado a imaginar qué forma tendría esta nueva formación disciplinar que podría surgir a partir de los esfuerzos por teorizar las imágenes y la teoría de las imágenes, ésta tendría una estructura completamente dialógica y dialéctica, no en el sentido hegeliano de conseguir una síntesis estable, sino en el sentido de Blake y Adorno, de ir enfrentándose a una contradicción interminablemente. La fuerza de la metaimagen es la de hacer visible la imposibilidad de separar la teoría de la práctica, de dar a la teoría un cuerpo y una forma visible que a menudo quiere negar, de revelar la teoría en tanto que representación. La fuerza de la imagentexto es la de revelar la heterogeneidad inevitable de las representaciones, la de mostrar que el cuerpo que otorgamos a la teoría es un conjunto de prótesis y suplementos artificiales, no una forma natural u orgánica. En un momento en que la cultura (y otros conceptos parecidos, como la «diferencia» social y la «identidad») está adquiriendo una fuerza renovada como el concepto-maestro de las humanidades y las ciencias sociales, puede que valga la pena tener un contrapunto conceptual que ponga el énfasis en el análisis de la heterogeneidad formal y estructural de la representación, que examine las formaciones culturales como formas de mediación contestadas y conflictivas.

He utilizado el término «representación» a lo largo de este libro como un término general que cubra el trabajo de las imagentexto y las metaimágenes. Quizá, por tanto, el mejor lugar para concluir sea con algunas imágenes de la propia representación y de lo que ésta le reclama a los espectadores. Ofrezco tres «instantáneas» especulativas y desenfocadas de tres preguntas básicas sobre las representaciones: (1) ¿Qué es lo que se encuentra fuera de la representación? (2) ¿Por qué estamos tan ansiosos al respecto? (3) ¿Cuál es nuestra responsabilidad hacia ello? Soy consciente de que las dos últimas preguntas nos plantean una pregunta más, acerca de quién es ese «nosotros» que está ansioso y tiene responsabilidades, y parte de lo que voy a tratar de hacer aquí será esbozar esa identidad colectiva.

Fuera de la representación: algunas arrugas

¿Qué es lo que está más allá de la representación, aquello que es diferente de ésta, antitético a ésta? Los intentos de dar respuestas positivas a esta pregunta a menudo regresan a los prototipos especulares / icónicos de la representación y localizan la alternativa en formas de discurso (la división neokantiana de Foucault entre lo «visible y lo decible»), textualidad (la división entre lo «articulado» y lo «repleto» de Nelson

Goodman, la división semiótica entre lo simbólico y lo indéxico / icónico), o distinción pragmatista entre «representación» y «acción» (cfr. el «representar e intervenir» de Ian Hacking). Sin embargo, es igual de importante la tradición que ofrece una respuesta tajantemente negativa: es decir, que *no hay nada* que quede fuera de la representación. Ésta es la tradición de lo sublime estético, que plantea un campo de negación absoluta, de alteridad e incognoscibilidad radical. Lo sublime, localizado en el dolor, la muerte, la trascendencia y lo incognoscible, es, justamente, lo irrepresentable.

Pero supongamos que pensamos en la representación no ya como un campo o red de relaciones homogéneo, gobernado por un solo principio, sino como un terreno multidimensional y heterogéneo, un *collage* o una colcha de retales compuesto a lo largo del tiempo a partir de varios fragmentos. Supongamos además que esta colcha hubiera sido rota, doblada, arrugada, cubierta de manchas accidentales, huellas de los cuerpos a los que ha cubierto. Puede que este modelo nos ayude a comprender varias cosas sobre la representación. Haría materialmente visible la estructura de la representación como una huella de la temporalidad y el intercambio, los fragmentos como recuerdos, como «presentes» re-presentados en el proceso continuo de reunir, de coser y romper. Puede que nos ayude a entender el porqué de las «arrugas» y las diferencias en la representación, por qué une a la política, la economía, la semiótica y la estética, por qué sus transiciones harapientas e improvisadas entre códigos y convenciones, entre medios y géneros, entre canales sensoriales y experiencias imaginadas son constitutivas de su totalidad. La teoría de la representación apropiada para este modelo tendría que ser una totalidad pragmática, localizada, heterogénea e improvisada. Es decir, tendría que entenderse a sí misma como un acto de representación (en el sentido de Ian Hacking, de la teoría como interpretación, descripción o explicación), pero también (en contra del modelo de Hacking) como una intervención, un experimento, una interpretación del mundo que provocara un cambio en el mundo. Así pues, lo que se encuentra «más allá» de la representación se encontraría «dentro» de ésta (igual que el «agujero negro» de la imagen se encuentra dentro del texto ecrástico), o a lo largo de sus márgenes.

El exilio de la representación

¿Por qué nos crea tanta ansiedad la representación? Por un lado, sirve como un concepto inaugural e indispensable, no sólo para la teoría estética y literaria, sino también para la semiótica, la epistemología y ciertas formas de teoría política; y, sin embargo, también parece un obstáculo, un concepto tosco, casi supersticioso o regresivo que invoca nociones atávicas, como teorías de la verdad basadas en la «imitación», la «copia» o la «correspondencia», y nociones mecánicas de poder político. Mucha filosofía moderna se ha dedicado a expulsar la representación de su discurso. Los ejemplos paradigmáticos de representación, los cuadros, las imágenes y otros símbolos «especulares / icónicos» se suelen tratar como parias que deben ser desterrados, ídolos que deben ser destrozados por una crítica iconoclasta de mente clara.

Pero supongamos que pensamos acerca de la representación no en términos de un tipo particular de objeto (como una estatua o una pintura), sino como un tipo de acti-

vidad, un proceso o un conjunto de relaciones. Supongamos que descosificamos la *cosa* que parece «estar» frente a nosotros «en lugar de» alguna otra cosa y pensamos en la representación no ya como cosa, sino como un proceso en el que la cosa es un participante más, como la ficha sobre el tablero de ajedrez o la moneda en un sistema de intercambio. Esto nos llevaría de vuelta a la idea de la representación como algo más o menos equiparable con la totalidad de la actividad cultural, incluyendo: (1) ese aspecto de la cultura política que se estructura alrededor de la transferencia, el desplazamiento o la alienación del poder, desde «el pueblo» al «soberano», el Estado o el representante, desde Dios al padre, al hijo y a un sistema patriarcal, desde el esclavo al amo en un sistema absolutista; o (2) la cultura entendida como economía, como un sistema de intercambios y transferencias de valor; o (3) la cultura entendida como un imaginario utópico que se encuentra con una realidad pragmática, como en la colisión de la esfera pública ideal (la escena paradisíaca de total transparencia visual y verbal) con la realidad de la mediación de masas. Así pues, la representación entendida como la relación, como el proceso, como el mecanismo de relevo en los intercambios de poder, valor y publicidad: no hay nada en este modelo que garantice la direccionalidad de la estructura. Al contrario, sugiere una estructura inherentemente inestable, reversible y dialéctica. Por ejemplo, la relación de la representación con aquello que representa puede transferir poder / valor a la representación y quitárselo a lo representado, pero en esta manera de entenderla es inherente la premisa de que el cociente de poder / valor se origina en lo representado que ha sido (temporalmente) alienado, transferido y que siempre puede ser reclamado de vuelta. Si la «representación» es un regalo, un obsequio, una transferencia de riqueza y poder, la «re-presentación» es siempre un retorno, un regalo que se devuelve o (en lo que se solía llamar un «Presente indio» parodiando el *potlatch*) un *tomar* de vuelta el regalo entregado. En las representaciones, al igual que en los sueños, es donde comienzan las responsabilidades: la responsabilidad política que implica la relación representante / representado; las obligaciones mutuas del donante y el deudor en el intercambio, lo que Derrida llama la «*ecomimesis*». Si cobrar sin representar es una tiranía, representar sin cobrar es una irresponsabilidad.

Representación y responsabilidad

¿Cuál es la relación tradicional entre la representación y la responsabilidad? La respuesta tradicional es que ambas están profundamente imbricadas: existe una especie de *correspondencia* entre ellas, una resonancia mutua, una capacidad de respuesta compartida. La representación buena o verdadera es «responsable» con lo que representa y con aquellos para quienes lo representa. La «representación responsable» es una definición de la verdad, como una cuestión epistemológica (la fidelidad de una descripción o una imagen de aquello que representa) y como un contrato ético (la noción de que el que representa es «responsable de» la verdad de la representación y responsable *frente a* la audiencia o el receptor de dicha representación). Los términos se corresponden en cada nivel: la representación es una forma, un acto de asumir responsabilidad; en sí misma es una *respuesta*, en el sentido musical, un eco que responde a una presentación o repre-

sentación previa. Por su parte, la responsabilidad no puede existir al margen de la representación. Toma la forma de una promesa, una garantía, una representación de cómo son las cosas o cómo serán. La responsabilidad es representación y viceversa.

Por supuesto, esto significa que una falla o distancia entre la responsabilidad y la representación no es sólo una posibilidad, sino una necesidad estructural para que ambas funcionen y para su co-rrespondencia. La representación puede, debe ser irresponsable; la responsabilidad puede, debe ser irrepresentable. La mentira, la ficción, el falso juramento, el error, el fracaso de la correspondencia, la representación juguetona, irresponsable, la promesa indecible, la constitución invisible; todas estas cosas no sólo son posibles dentro del sistema de responsabilidades representacionales, también son su complemento necesario. La noción de «representación responsable» no tendría sentido si esto fuera una tautología, si las representaciones fueran automáticamente responsables, si las responsabilidades se pudieran confirmar, o afirmar, sólo por las representaciones.

El arte, la cultura y la ideología exploran y explotan el espacio que separa la representación de la responsabilidad. Para el arte, la forma tradicional (es decir, modernista) de entender esta distancia se centra en la autorreferencia: la representación sólo es responsable ante sí misma, sus propias leyes de forma, género, afecto, su propia necesidad juguetona. La cultura y la ideología son los campos dentro de los que se juega a este irresponsable juego llamado arte. En ellos las leyes de la forma, el género y el afecto se co-responden con relaciones de poder / saber, con formas históricas de estratificación social, con la dominación, la mistificación y la propaganda.

Entonces, ¿cuál es nuestra responsabilidad respecto a la representación? Ésta es la pregunta básica que quiero plantear. Pero, por supuesto, todas las palabras clave dentro de esta pregunta deben ser previamente definidas. ¿Qué es la representación? ¿Qué es la responsabilidad? ¿Cuál es la relación entre ellas? Y (sobre todo), ¿quién es ese «nosotros» que tiene alguna responsabilidad hacia la representación? Desde luego, la respuesta de que «todo el mundo» es responsable es la conclusión lógica de la idea de que no hay nada fuera de la representación, y esto podría ser interpretado en términos éticos, políticos o incluso en términos públicos de identidad nacional (el «ciudadano», el «representante»).

Pero asumamos por un momento que «nosotros» somos la gente que realiza declaraciones públicas y profesionales sobre la representación, los que estamos socialmente autorizados y legitimados como estudiosos, críticos, o teóricos de la cultura. Entonces, la pregunta tendrá que ver con nuestra responsabilidad profesional, como profesores y estudiosos, hacia la representación. Nuestra responsabilidad hacia la representación está relativamente bien definida. Sabemos que consiste en *interpretación*: la lectura atenta, cuidadosa y afectuosa de textos e imágenes; la respuesta informada y crítica a sus significados; y el elocuente testimonio de su poder. Entender las representaciones y publicar ese entendimiento, proclamarlo públicamente como verdad: ésa es nuestra profesión, una definición de nuestra responsabilidad profesional.

Por supuesto, hacemos muchas otras cosas: teorizamos sobre la naturaleza de la representación. La diferenciamos interna y externamente de otras grandes categorías culturales como la narrativa, la *performance* y el discurso. Discutimos acerca de cuáles son

las representaciones a las que hay que atender, cuáles son valiosas y fundamentales, y cuáles son marginales, inútiles o despreciables. Las historizamos, las analizamos, las clarificamos y las cosificamos. Permanecemos incesantemente escépticos, perspicaces y ansiosos respecto a su poder sobre nosotros. Discutimos acerca de si podemos salir de ellas, hacia la realidad en sí misma, hacia una visión no mediada. Algunos de nosotros –los escritores, los artistas– de hecho «las» producimos, producimos representaciones. E incluso el más humilde de los estudiosos, que anota pacientemente un texto o icono sagrado, sabe que su trabajo forma parte de la representación, que en sí mismo es un acto de representación y, por tanto, que está sujeto a todo tipo de restricciones y responsabilidades, una ética profesional, por decirlo de algún modo. Podríamos decir que la representación es nuestra responsabilidad; somos sus custodios, sus cuidadores profesionales. Hacemos declaraciones profesionales: es decir, representaciones acerca de las representaciones.

Puede que suene como si aquí estuviera sustituyendo palabras como «cultura», o por lo menos «formas culturales», por «representación». En cierto sentido, así es. La palabra «cultura» está tan mistificada y cargada con connotaciones honoríficas que sirve para paralizar instantáneamente las facultades. La «representación» es más neutral, y (si se piensa como una especie de sustituto de «cultura») sugiere el carácter construido y artificial de las formas de la vida, en contraste con las connotaciones orgánicas y biológicas de «cultura». La cultura-como-representación nos ayuda a recordar que la cultura en sí misma es un concepto fracturado, una combinación de la convención y la naturaleza y no un terreno homogéneo. También proporciona un modelo analítico para las formas culturales, que enfatiza las relaciones semióticas, estéticas, epistemológicas y políticas implícitas en estas formas. Nos lleva a preguntarnos no sólo qué es lo que «significan» estas formas, sino qué es lo que *hacen*, con qué cosa, dónde y por qué. Lo que es más importante, automáticamente plantea la pregunta de la responsabilidad y nos la plantea a nosotros como un asunto profesional.

Sin embargo, si bien la representación plantea automáticamente la pregunta de la responsabilidad, no llega a responderla. Puede que sepamos que tenemos responsabilidades hacia la representación, incluso que estas responsabilidades implican interpretación. ¿Pero qué tipo de interpretación? ¿Y se acaban nuestras responsabilidades en la interpretación? ¿Hay algo que se nos reclama que va más allá de la interpretación?

No creo que podamos responder a estas preguntas de forma abstracta o categórica. Debemos dirigir las hacia condiciones concretas de nuestro momento, a las formas en las que la representación funciona actualmente sobre nuestra cultura. Por supuesto, esto supone un enorme proyecto. En primer lugar, implicaría valorar nuestra propia época en la historia de la representación, tomando en cuenta problemas como la hiperrepresentación y la hiperrealidad que ésta produce. Parece poco cuestionable que estamos presenciando una revolución en las tecnologías de representación que hacen posible la fabricación de realidades en una escala sin precedentes. Al mismo tiempo sabemos que este tipo de revolución ha sucedido antes, que apareció previamente con la invención de la escritura, la imprenta, el grabado y la reproducción mecánica, y que nuestra interpretación del presente siempre corre el peligro de replicar narrativas anteriores, con su nostalgia por una autenticidad perdida entendida como representación responsable.

Sin embargo, debemos pensar nuestro presente en relación a esas narrativas. Creo que la comparación más destacable se podría establecer respecto a la Europa de los años treinta, cuando un «Nuevo Orden Mundial» llamado fascismo comenzó a utilizar las últimas tecnologías de representación para producir lo que, en palabras de Walter Benjamin, sería una «estetización de la política». No pretendo ser melodramático al invocar el espectro del fascismo; sólo recordar que la enorme producción de alucinaciones políticas, el acicate de la histeria bélica y la constitución de formas socialmente aceptables de odio racial y de destrucción masiva de poblaciones son cruciales para el funcionamiento de la representación bajo el fascismo. Al margen de cualquier otra cosa que se pueda querer decir acerca de nuestro momento cultural en los Estados Unidos, tendremos que reconocer el hecho de que existe una «cultura bélica» de múltiples caras que se está luchando en todos los frentes de la política ética y de género y (de forma más directa para nosotros) en el terreno de la política educativa. Escribí estas palabras al final de un año en el que nuestro gobierno consiguió representar la destrucción sistemática de la más avanzada y educada sociedad árabe del Oriente Medio, la masacre de varios miles de personas y la muerte de los supervivientes por enfermedad y malnutrición como una «guerra justa» contra el fascismo. Fue un año en el que el punto álgido de la política étnica fue la división de la comunidad afroamericana en torno a la confrontación entre Clarence Thomas y Anita Hill, una estrategia que enseñó al presidente americano cómo jugar con la «carta racial» y la «carta del género» en un solo gesto, al tiempo que debilitaba aún más las ramas legislativas del gobierno. Fue un año en el que un miembro del Ku Klux Klan y del Partido Nazi Americano pudo representar su pasado como «intolerancia» y conseguir el cuarenta por ciento del voto blanco, comenzando a ser tomado en serio como candidato nacional. Para nosotros, los intérpretes profesionales de la cultura, fue el año de la campaña de la «corrección política» que representó a la mayoría de la educación de humanidades de los Estados Unidos como un sector dominado irremediablemente por «radicales con puestos de funcionario» que predicaban las doctrinas del nihilismo y el autoritarismo, y formas subversivas de valores antiamericanos y antioccidentales.

¿Cuál es nuestra responsabilidad frente a estas representaciones? Para comenzar, debemos entenderlas como relacionadas entre ellas y relacionadas con nosotros. Aunque algunas de ellas puedan estar «fuera de nuestro control», desde luego no están fuera de nuestro campo. En el caso de la campaña por la corrección política, es precisamente nuestro campo el que se pone en cuestión. Las nuevas legitimaciones del racismo y el sexismo están mediadas por representaciones sobre las que somos bastante expertos. Y la representación de la guerra y la destrucción masiva en narrativas que al mismo tiempo borran el recuerdo del Vietnam y lo sustituyen por una reactuación fantástica de la Segunda Guerra Mundial deberían activar nuestras responsabilidades como preservadores del registro histórico de la memoria cultural. En síntesis, aunque posiblemente no podamos cambiar el mundo, podemos continuar describiéndolo críticamente e interpretándolo ajustadamente. En un momento de malas representaciones a escala global, de mala información y mendacidad sistemática, puede que eso constituya el equivalente moral de la intervención.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Saul Steinberg, <i>The Spiral</i> .	43
2. Alain, «Egipcian Life Class».	46
3. Joseph Jastrow, «El Pato-Conejo».	48
4. Cubo de Necker.	49
5. Ludwig Wittgenstein, «Doble cruz».	49
6. <i>Mi mujer y mi suegra</i> .	49
7. Ludwig Wittgenstein, «Pato-Conejo».	52
8. Saul Steinberg, <i>El conejo</i> .	54
9. Pato-Conejo, detalle de una página del <i>Fliegende Blätter</i> .	55
10. Pato-Conejo, reimpresión de una página completa del <i>Fliegende Blätter</i> .	56
11. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, <i>Las Meninas</i> .	59
12. René Magritte, <i>Les trahison des images</i> .	64
13. René Magritte, <i>Les deux mystères</i> .	66
14. René Magritte, <i>Dibujo sin título</i> , 1948.	71
15. Nicolas Poussin, <i>Et in Arcadia Ego</i> .	74
16. Portada de la revista <i>MAD</i> , número 257 (septiembre 1985).	76
17. Contraportada de la revista <i>MAD</i> , número 257 (septiembre 1985).	78
18. William Blake, página del título de <i>El primer libro de Urizen</i> .	113
19. William Blake, <i>Jerusalén</i> , 41.	121
20. William Blake, <i>Libro de Job</i> , 1.	122
21. William Blake, <i>Libro de Job</i> , 21.	123
22. William Blake, <i>Newton</i> .	124
23. William Blake, <i>Jerusalén</i> , 64.	125
24. William Blake, <i>El matrimonio del Cielo y el Infierno</i> , 10 (detalle).	126
25. William Blake, <i>Libro de Job</i> , 2.	128
26. William Blake, <i>Libro de Job</i> , 17.	129
27. William Blake, <i>Libro de Job</i> , 20.	130
28. William Blake, <i>Job y sus hijas</i> .	131

29. Leonardo da Vinci, <i>Medusa</i> .	156
30. <i>The Contrast</i> , 1792. Emblemas de Atenas y Medusa.	158
31. Jonathan Borofsky, fotografía (de Geoffrey Clements) de la instalación titulada <i>Green Space Painting with Chattering Man at 2,841,789</i> .	191
32. Kasimir Malevich, <i>Realismo pictórico. Chico con mochila – Masa de color en la cuarta dimensión</i> .	196
33. Alfred Barr, diagrama de la cubierta de <i>Cubism and Abstract Art</i> .	204
34. Jasper Johns, <i>Flag</i> .	208
35. Jasper Johns, <i>Target with Four Faces</i> .	209
36. Robert Morris, <i>Card File</i> .	210
37. Robert Morris, <i>Sin título («Knots»)</i> .	219
38. Robert Morris, <i>Sin título</i> .	220
39. Robert Morris, vista de instalación con poliedros de varias clases.	223
40. Robert Morris, <i>«Slab»</i> .	225
41. Robert Morris, <i>«Slab (Cloud)»</i> .	226
42. Robert Morris, <i>Bomb Sculpture Proposal</i> .	231
43. Robert Morris, <i>I-Box</i> (cerrada).	233
44. Robert Morris, <i>I-Box</i> (abierta).	234
45. Robert Morris, póster para la exposición de la galería Castelli-Sonnabend.	236
46. Hans Namuth, fotografía de Robert Morris y Carolee Schneemann en la <i>performance</i> de <i>Site 2.71</i> de Morris.	237
47. Robert Morris, <i>Prohibition's End or the Death of Dutch Schulz</i> .	238
48. Robert Morris, <i>Improvident / Decisive / Determined / Lazy....</i>	239
49. Robert Morris, <i>Monument Dead Monument / Rush Life Rush</i> .	241
50. Hans Namuth, fotografía de Jackson Pollock trabajando.	242
51. Robert Morris, <i>Cuban Missile Crisis</i> .	243
52. Jacob Riis, <i>Lodgers in Bayard St. Tenement....</i>	250
53. Robert Frank, <i>Parade – Hoboken, New Jersey</i> .	254
54. Walker Evans, fotografía de <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> .	255
55. Walker Evans, fotografía de <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> .	256
56. Walker Evans, <i>Annie Mac Guder</i> .	256
57. Walker Evans, fotografía de <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> .	257
58. Walker Evans, fotografía de <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> .	258
59. Walker Evans, fotografía de <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> .	258
60. Walker Evans, fotografía de <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> .	259
61. Walker Evans, fotografía de <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> .	260
62. Margaret Bourke-White, <i>HAMILTON, ALABAMA. «We manage to get along.»</i>	261
63. Daniel Boudinet, <i>Polaroid</i> .	263
64. Nadar, <i>La madre (o esposa) del artista</i> .	265
65. <i>Scenes and Types: Arabian woman with the Yachmak</i> .	270
66. Jean Mohr, <i>Mayor of Jerusalem</i> .	272
67. Jean Mohr, <i>Amman, 1984. Mrs. Farraj</i> .	275
68. Jean Mohr, <i>Elderly Palestinian Villager. Ramallah, 1984</i> .	276

69. Roger Bollen, caricatura.	286
70. Estatua de Mao Tse Tung en la Universidad de Beijing.	320
71. Diosa de la Democracia en la Plaza de Tiananmen, China.	321
72. Richard Hofmeister, vista aérea del Memorial a los Veteranos de Vietnam.	327
73. La «Pared de la Fama», de la película de Spike Lee <i>Haz lo que debes</i> (<i>Do the Right Thing</i>).	331
74. Buggin' Out mirando a la «Pared de la Fama» en la película de Spike Lee <i>Haz lo que debes</i> .	332
75. Martin Luther King, Jr. y Malcolm X.	340
76. Nadine L. McGann, foto de «Ground Zero»: imagen televisiva transmitida desde la punta de una «bomba inteligente».	342
77. Bob Jackson, <i>Dallas, November 24, 1963</i> .	343
78. JFK, detalle ampliado del dedo del cirujano en la herida.	344
79. Nick Ut, <i>Trang Bang, June 1972</i> .	345

ÍNDICE DE NOMBRES

- Abel, Elizabeth 93
 Abrams, M. H. 28, 106, 207
 Adams, Henry 168
 Adán 149, 150
 Ades, Dawn 70
 Adorno, Theodor 28, 277, 360
 Agee, James 88, 249, 251-262, 267, 268, 271, 278
 Agripa 293
 Agustín, san 103, 226
 Alain 45-47, 50, 57, 58, 61, 62, 65, 73
 Alberti, Leon Battista 306, 309, 310
 Albion 120, 121, 123
 Alejandro Magno 291, 293
 Alloula, Malek 252, 267-271, 275
 Alloway, Lawrence 325
 Alpers, Svetlana 21, 60
 Althusser, Louis 10, 25, 30, 34, 35, 37, 38, 51, 72
 Altieri, Charles 20, 188, 197
 Anderson, Benedict 356
 Anderson, Donald 134
 Andrews, William 165, 166, 168
 Anscombe, Elizabeth 41, 51, 225
 Antin, David 213, 233, 246
 Apeles 57, 291, 293
 Apolodoro 293
 Aquiles 138, 144, 148, 150, 158, 160, 161
 Argan, Giulio 24
 Aristóteles 85
 Arnett, Peter 345, 348
 Arnheim, Rudolf 187, 194, 196
 Artaud, Antonin 85
 Ashbery, John 137
 Asner, Ed 353
 Aspinall, Arthur 111
 Atchity, Kenneth 148, 161
 Augusto 293
 Avedon, Richard 266
 Baetens, Jan 251
 Baker, Houston 114, 166
 Bal, Mieke 22, 82, 92
 Ball, Charles 165
 Barnum, P. T. 310, 312
 Barr, Alfred H. 187, 196, 200-209
 Barthes, Roland 45, 82, 246-248, 252, 262-267, 269, 274, 275, 302
 Barwise, Jon 40
 Baudrillard, Jean 28, 283, 297, 316
 Baxandall, Michael 21
 Beard, Linda 72
 Beaujour, Michel 169
 Becker, Howard S. 218
 Benjamin, Walter 48, 207, 219, 262, 365
 Berger, John 245, 271, 288, 289, 291

- Berkeley, George 68, 104, 131, 194, 233
 Berlant, Lauren 298, 326, 356
 Bersani, Leo 325
 Biello, Mark 347
 Bilgrami, Akeel 39
 Blake, William 15, 72, 84, 86, 103, 105-109,
 111-136, 194, 262, 360
 Blanchard, Marc Eli 148, 161
 Blassingame, John 163
 Blau, Herbert 39
 Blonsky, Marshall 82
 Boas, Franz 49
 Bollen, Roger 285-287
 Borges, Jorge Luis 177
 Borofsky, Jonathan 191, 192, 194, 205, 324
 Boudinet, Daniel 262, 263
 Boulton, James T. 107
 Bourke-White, Margaret 249, 257, 259-261
 Bourne, George 165
 Bowles, Chester 253
 Braque, Georges 203
 Brecht, Bertolt 85
 Bronte, Charlotte 176
 Brown, William 51, 109, 299
 Bruns, Gerald 120
 Bryson, Norman 21, 22, 65, 73, 82, 92, 283,
 290, 292, 295
 Buchloh, Benjamin H. D. 200, 202, 207
 Burgin, Victor 246, 247, 264
 Burke, Edmund 107, 109, 110, 114, 155
 Burke, Kenneth 153
 Burnham, Jack 229
 Burton, Scott 324
 Bush, George 23, 149, 150, 342, 347, 348

 Cage, John 215, 218, 227, 228, 237
 Caldwell, Erskine 249, 257, 259-261
 Camille, Michael 86
 Canby, Vincent 352
 Candy, John 353
 Capra, Frank 356
 Carlos I de Inglaterra 115
 Carlyle, Thomas 109, 115
 Carruthers, Mary 170, 173
 Casey, Edward 170
 Cassirer, Ernst 28
 Castro, Fidel 349
 Cavell, Stanley 20, 40, 187, 194, 278
 Certeau, Michel de 13, 45, 69, 146
 César, Julio 293, 325
 Cezanne, Paul 194
 Champollion, Jean François 132
 Chandler, James 109, 218, 356
 Cheney, Lynne V. 9
 Christensen, Jerome 338, 339
 Cicerón, Marco Tulio 171, 173
 Clark, T. J. 21, 22, 187, 201
 Clifford, Charles 266
 Clinton, Bill 347
 Cockburn, Alexander 350, 351
 Cohen, Ted 85, 151, 299, 308
 Coleridge, Samuel Taylor 106, 109-111, 115,
 116, 274
 Collins, John 172
 Condillac, Erienne Bonnot de 116, 132
 Condorcet, Marqués de 114-116
 Connell, Ian 342
 Cornell, Joseph 24, 94, 141, 221, 302, 322, 326
 Costner, Kevin 353, 355, 356
 Courbet, Gustave 185, 198
 Crary, Jonathan 25-29, 51, 283
 Crichton, Michael 207, 310
 Crimp, Douglas 202
 Cromwell, Oliver 116
 Crow, Thomas 323
 Cruden, Alexander 103
 Culler, Jonathan 21, 94, 302
 Curtius, Ernst Robert 120

 Damisch, Hubert 21, 23
 Damon, S. Foster 127
 Dante 119
 Danto, Arthur 238
 Darwin, Charles 312
 Darwish, Mahmoud 270
 Davidson, Arnold 39, 298, 337
 Davis, Charles 146, 165
 Davis, Ossie 335

- Debord, Guy 21, 28, 283, 316
 Dee, Ruby 335
 Delacroix, Eugène 93, 156
 Deleuze, Gilles 20, 28, 69, 79, 95
 DeLillo, Don 19
 DeMille, Cecil B. 93, 94
 Derrida, Jacques 20, 44, 89, 98, 105, 108, 114, 119, 168, 170, 173, 174, 240, 362
 Destutt de Tracy, Antoine-Louis-Claude 35
 Disraeli, Benjamin 117
 Doane, Mary Ann 291
 Doctorow, E. L. 39
 Doleve-Gandelman, Tsili 48
 Donne, John 83
 Douglass, Frederick 163, 165-169, 172-175, 177
 Dowell, Pat 311
 Du Bois, W. E. B. 10
 Duchamp, Marcel 215, 218, 221
 Duke, David 211, 341
 Durero, Alberto 91
 Dutoit, Ulysse 325
 Duve, Thierry de 39, 40, 42

 Eaves, Morris 112
 Eisenhower, Dwight D. 349, 357
 Eisenstein, Elizabeth 108
 Eisenstein, Sergei 323
 Eisner, Will 87
 Elgin, Catherine Z. 299, 300, 307
 Ellison, Ralph 146, 187
 Eneas 160
 Engelhardt, Tom 318
 Erdman, David 107, 112, 114, 115, 117, 120, 126, 134
 Erwin, Tim 21, 30, 31, 73, 85
 Esrock, Ellen 89, 104
 Essick, Robert 119, 122, 123, 130, 132
 Etchemendy, John 40
 Evans, Walker 88, 134, 249, 252-262, 268, 271, 278

 Fernandez, Tracy 19, 31, 300
 Ferrie, David 355

 Foucault, Michel 12, 20, 21, 24, 28, 58, 60-63, 65, 66, 68-70, 72-74, 77, 79, 84, 95, 185, 233, 281-283, 316, 360
 Fragonard, Jean-Honoré 151, 152, 162
 Frank, Robert 249, 253, 254, 264
 Freedberg, David 22, 57, 282
 Freud, Sigmund 49, 52, 119, 151-153, 157, 227, 350
 Fried, Michael 21, 22, 32, 39, 40, 187, 190, 194, 201, 211, 216, 218, 224, 227, 229, 230
 Frye, Northrop 135, 136

 Gaines, Jane 339
 Gallop, Jane 39
 Gandelman, Claude 48, 72
 Garrison, Jim 349, 353-355
 Garrison, William Lloyd 172
 Gates, Henry Louis 146, 165-167, 169, 173, 174, 181
 Gay, Peter 108
 Gelb, Ignace J. 104, 105
 Genette, Gérard 91, 143, 163, 169, 170, 172, 178, 180
 Gibson, Ann 195
 Gilmore, Gary 355
 Glass, Phil 215
 Godzich, Wlad 146, 267, 270
 Goethe, Johann Wolfgang von 26
 Gombrich, Ernst 46, 47, 50, 52, 53, 72, 75, 103, 134, 144, 145, 246, 283, 284, 289, 290, 295-297, 306
 Goodman, Nelson 20, 89, 138, 223, 284, 299-309, 311-313, 361
 Goya, Francisco de 239, 240
 Greenberg 39, 90, 187, 189, 190, 194, 195, 198-201, 205, 207, 214, 215
 Greenberg, Clement 39, 187, 189, 194, 195, 198-201, 205, 207, 215
 Griswold, Charles 326
 Gudger (familia) 254-257

 Habermas, Jürgen 180, 225, 315, 316, 325, 329
 Hacking, Ian 309, 313, 361

- Hagstrum, Jean 80, 139, 159, 160
 Halabi, Rank 277
 Hamon, Philippe 169
 Hansen, Miriam 27, 326, 328, 339
 Harlow, Barbara 268
 Hart, Frederick E. 327
 Hart, Joan 31
 Hartman, Geoffrey 31
 Harvey, David 212, 343, 349
 Hazlitt, William 108, 109
 Heath, Stephen 86, 246
 Heffernan, James 138
 Hegel, G. W. F. 177, 197
 Heidegger, Martin 21
 Henderson, Mae 179, 180
 Hertz, Neil 157
 Hilton, Nelson 131
 Hill, Anita 317, 341, 365
 Hill, Christopher 115
 Hitchens, Christopher 350
 Hitler, Adolf 325, 347, 351, 354, 356
 Hohendahl, Peter 325
 Holbein, Hans 239
 Holden, William 93-95
 Hollander, John 142
 Holly, Michael Ann 24
 Homero 144, 148, 150, 158-162
 Hopper, Edward 221
 Hostilius Mancinus 293
 Hoy, David Couzens 281
 Hoynes, William 342
 Hunter, Jefferson 88, 260
 Hunter, Virginia J. 96
 Hurston, Zora Neale 336
 Hussein, Saddam 347, 348

 Isaias 118, 149

 Jacobs, Carol 155
 Jakobson, Roman 234, 300
 James, Henry 166
 James, William 313
 Jameson, Fredric 141, 211, 212
 Jastrow, Joseph 48, 52, 53

 Jay, Martin 20, 299, 306
 Johns, Jasper 40, 82, 89, 104, 114, 139, 164,
 187, 194, 207-209, 234, 237, 239, 294
 Johnson, Lyndon 208, 333, 339, 349, 350, 353,
 354
 Jones, Caroline 237
 Jones, Inigo 85
 Jones, Lisa 335
 Jones, Tommy Lee 355
 Jonson, Ben 85
 Jorge III de Inglaterra 112

 Kandinsky, Wassily- 187, 195, 203, 205, 215
 Kant, Immanuel 70, 194
 Kaster, Bob 298
 Keats, John 106, 153, 155, 157, 158, 162
 Kehr, Dave 351, 353
 Kempton, Murray 331
 Kennedy, John F. 341-344, 348-351, 353, 355,
 356
 Kennedy, Robert 355
 Kerouac, Jack 249
 Khrushchev, Nikita 349
 Kiefer, Anselm 91
 King, Martin Luther, Jr. 340
 King, Rodney 317, 318
 Klee, Paul 91
 Knowlson, James 135
 Krauss, Rosalind 21, 188, 189, 192, 194-196,
 202, 214, 216, 217
 Krell, David Farrell 170, 171
 Krieger, Murray 139, 142, 143, 161, 294, 295
 Kuhn, Thomas 21
 Kuklick, Bruce 301

 La Belle, Jenijoy 119
 Lacan, Jacques 86, 171, 289, 291
 Lange, Dorothea 251
 Lantzmman, Claude 177, 178
 Lardner, George 349
 Le Goff, Jacques 171
 Lee, Spike 15, 330-332, 334-338
 Lemmon, Jack 353
 Leonardo da Vinci 153, 156, 199, 287

- Lessing, Gotthold E. 68, 69, 89, 90, 107, 133, 140, 159-161, 323
 Levi-Strauss, Claude 49, 359
 Lewis, C. I. 301
 Leys, Ruth 52
 Lin, Maya 327
 Linker, Kate 323
 Linsky, Leonard 39, 41
 Lipman, Jean 40
 Locher, A. 290, 291
 Lyotard, Jean-Francois 20, 63, 297

 Mackinnon, Catherine 328
 Magritte, René 64-74, 77, 84, 91, 94, 185, 233, 282
 Mailer, Norman 355
 Malcolm X 331, 333, 337, 339, 340
 Malevich, Kasimir 25, 187, 195-197, 203, 205, 206, 208, 215
 Mannheim, Karl 31
 Mantegna, Andrea 239, 240
 Mao Tse Tung 319, 320
 Mapplethorpe, Robert 266, 322
 Marin, Louis 21, 73
 Marshall, Richard 23, 40, 144, 192
 Marx, Karl 30, 135, 173, 194, 227
 Matisse, Henri 44
 Mattick, Paul, Jr. 323
 Mauss, Marcel 70, 174, 178, 359
 McGann, Jerome 156, 342
 McLuhan, Marshall 23, 144
 Mearsheimer, John 348
 Meltzer, François 140
 Mellencamp, Patricia 317
 Metz, Christian 85, 90
 Michelson, Annette 202, 217
 Miguel Ángel 125, 126, 195
 Milton, John 108, 110, 115, 119, 131
 Mitchell, Janice Misurell 24, 25, 104, 201, 219, 225
 Mohr, Jean 252, 270-278
 Moisés 10, 37, 117, 118, 124
 Mondrian, Piet 25, 195, 215
 Moran, Tom 249

 Morris, Robert 195, 209-213, 215, 217, 219-223, 225-227, 229, 231, 233-239, 241, 243, 324, 327
 Morris, Wright 251
 Morrison, Toni 146, 163, 174, 179-182
 Morton, A. L. 116
 Murrow, Ed 347
 Musser, Charles 27

 Nadar, Paul 264-266
 Namuth, Hans 237, 240, 242
 Neff, Terry Ann 70
 Nelson, Robert 84
 Nerón 293
 Neumann, Alfred E. 75-77
 Newhall, Nancy 251
 Newman, John 213, 350
 Niepce, Joseph Nicéphore 266
 Nietzsche, Friedrich 24, 262
 North, Michael 322, 339
 Norton, Charles Eliot 70, 80, 174

 O'Brien, John 53
 Oldenburg, Claes 324
 Oldham, Gary 353
 Olney, James 165, 166, 169, 174
 Orwell, George 316
 O'Sullivan, Timothy 251
 Oswald, Lee Harvey 343, 349, 353
 Owens, Craig 190, 214

 Paine, Thomas 110, 111, 115
 Panofsky, Erwin 21, 23-26, 28-38, 51, 73, 85, 145
 Park, Roy 93, 106, 310
 Parrasio 290, 294
 Paulson, Ronald 21
 Pearlman, Alison 70
 Peirce, Charles S. 20, 301, 313
 Pericles 96, 97, 290, 293
 Pesci, Joe 355
 Picasso, Pablo 203
 Pitt, William 112
 Platón 51, 104, 170, 223, 224, 229

- Pleyne, Marcelin 142, 151
 Plinio 283, 290-297, 309
 Podro, Michael 25, 36
 Poe, Edgar Allan 217, 237, 239
 Pollock, Jackson 52, 195, 196, 205, 221, 240, 242, 243, 323
 Pope, Maurice 132
 Pound, Ezra 83
 Poussin, Nicolas 73, 74
 Praz, Mario 80
 Preziosi, Donald 24, 80

 Rafael 195
 Rafferty, Terrence 335, 350
 Ragin, Charles C. 218
 Raimondi, Marcantonio 134
 Rajchman, John 39, 40
 Rather, Dan 23, 350
 Rauschenberg, Robert 237
 Reich, Steve 215
 Rembrandt 83
 Rey Chow 326
 Reynolds, Joshua 103, 107, 118
 Ricco, John 70
 Richardson, John 224
 Ricoeur, Paul 165
 Riis, Jacob 249, 250
 Robespierre 114, 115
 Rockwell, Norman 356
 Rogers, Neville 155
 Rorty, Richard 19-21
 Rose, Barbara 213
 Rose, Jacqueline 146
 Rosenberg, Harold 44, 192, 216, 217
 Rosenblum, Robert 187, 202, 203, 206
 Rousseau, Jean-Jacques 84, 114-117, 132, 151, 168, 181
 Ruby, Jack 335, 343, 355
 Russell, Bertrand 228

 Sacks, Oliver 145
 Said, Edward 152, 209, 252, 270-278, 281
 Saintsbury, George 139, 143
 Saussure, Ferdinand de 24, 296, 301, 302

 Sayre, Henry 324
 Schapiro, Meyer 41, 206
 Schiller, Friedrich von 356
 Schleusener, Jay 299
 Schloss, Carol 251, 261
 Schmetzer, Uli 319
 Schneemann, Carolee 237
 Schultz, Dutch 240
 Schwarzenegger, Arnold 30
 Schwarzkogler, Rudolf 324
 Schwarzkopf, Norman 344, 346
 Scodel, Joshua 144, 147, 148, 158
 Scorsese, Martin 335, 355
 Scott, Grant F. 138
 Scutenaire, Louis 70
 Sedgwick, Eve 148
 Seidel, Linda 144, 145
 Serra, Richard 322
 Serrano, Andrés 322
 Shaw, Clay 353-355
 Shelley, Percy Bysshe 106, 153, 155-157, 162
 Simónides de Ceos 170
 Simpson, Alan K. 345
 Smith, coronel general Perry 348, 356
 Smith, Roberta 213
 Smith, Terry 202
 Smith, W. Eugene 253
 Smithson, Robert 324
 Snyder, Joel 25, 36, 39, 47, 61, 62, 265, 298, 299, 334
 Sonneson, Goran 80, 82
 Spiegelman, Art 87, 177
 Spielberg, Steven 311
 Spillers, Hortense 163-165, 167, 177, 179, 182
 Spivak, Gayatri 89, 114, 181
 Steinberg, Leo 21, 40, 194
 Steinberg, Saul 42-44, 53, 54
 Steiner, Wendy 80, 81, 139, 145, 296, 297
 Stepto, Robert Burns 169, 173
 Stevens, Wallace 148-151, 155, 157, 161, 162
 Stieglitz, Alfred 266
 Stone, Oliver 154, 155, 341, 343, 344, 349-357
 Stott, William 253, 269
 Strand, Paul 251

- Sturken, Marita 327
 Sultan, Terrie 213
 Summer, Harry 152, 345
 Sutherland, Donald 353
 Swanson, Gloria 93
 Sypher, Wylie 80

 Taylor, F. W. 289
 Taylor, Paul 251
 Teócrita 144, 147
 Thomas, Clarence 317, 341, 365
 Thompson, Hunter 346
 Tiberio 293
 Tiffany, Daniel 33, 145
 Tinguely, Jean 324
 Tinker, Chauncey Brewster 80
 Tower, John 345, 348
 Trachtenberg, Alan 246
 Trotsky, Leon 194
 Trudeau, Gary 87
 Tucídides 96-98, 170
 Turner, Ted 72, 194, 345, 348, 357

 Van Eyck, Jan 144
 Van Gennep, Arnold 49
 Velázquez, Diego 58-63
 Virgilio 144, 160

 Warburton, William 103, 104, 116, 117, 132
 Warhol, Andy 40, 212, 324

 Warren, Earl 349, 354
 Washington, Harold 322
 Weisberg, Harold 349
 Welberry, David 337
 Wellek, Rene 80
 Werckmeister, O. K. 215, 219
 White, E. B. 10, 106, 111, 152
 Whitman, Cedric 159, 161
 Wiener, Robert 346, 347
 Wilder, Billy 93
 Williams, Raymond 309
 Williams, William Carlos 137, 151
 Wilson, G. W. 266
 Wind, Edgar 126
 Wittgenstein, Ludwig 15, 20, 49, 51-53, 60, 63,
 72, 213, 225-228, 232, 235
 Wolfe, Tom 192, 193
 Wollheim, Richard 228
 Wood, Christopher 24, 25, 29, 30
 Woodward, Katherine 39
 Woolf, Virginia 177
 Wordsworth, William 106, 107, 109-111, 116,
 117, 175-177, 181
 Wu Hung 319, 338
 Wycliffe, John 115

 Yates, Frances 170, 173, 180

 Zeuxis 290, 291, 309
 Zhang Longxi 320, 321

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	9

I. TEORÍA DE LA IMAGEN

1. EL GIRO PICTORIAL	19
2. METAIMÁGENES	39
3. MÁS ALLÁ DE LA COMPARACIÓN: IMAGEN, TEXTO Y MÉTODO	79

II. IMÁGENES TEXTUALES

4. EL LENGUAJE VISIBLE: EL ARTE DE LA ESCRITURA DE BLAKE	103
5. LA ÉCFRASIS Y EL OTRO	137
6. NARRATIVA, MEMORIA Y ESCLAVITUD	163

III. TEXTOS PICTORIALES

7. <i>Ut Pictura Theoria</i> : LA PINTURA ABSTRACTA Y EL LENGUAJE	187
8. PALABRA, IMAGEN Y OBJETO: ETIQUETAS DE PARED PARA ROBERT MORRIS	211
9. EL ENSAYO FOTOGRÁFICO: CUATRO CASOS DE ESTUDIO	245

IV. IMÁGENES Y PODER

10. ILUSIÓN: MIRAR CÓMO MIRAN LOS ANIMALES	285
--	-----

11. REALISMO, IRREALISMO E IDEOLOGÍA: DESPUÉS DE NELSON GOODMAN.....	299
--	-----

V. LAS IMÁGENES Y LA ESFERA PÚBLICA

12. LA VIOLENCIA DEL ARTE PÚBLICO: <i>HAZ LO QUE DEBAS</i>	319
13. DE LA CNN A <i>JFK</i>	341
CONCLUSIÓN. ALGUNAS IMÁGENES DE LA REPRESENTACIÓN	359
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	367
ÍNDICE DE NOMBRES	371